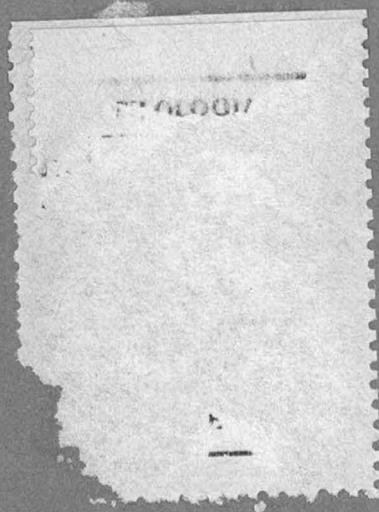
SCRITTORI D'ITALIA

FRANCESCO DE SANCTIS

LEZIONI

SULLA DIVINA COMMEDIA

A CURA DI

MICHELE MANFREDI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1955

SCRITTORI D'ITALIA

N. 214

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

XI

FRANCESCO DE SANCTIS

LEZIONI

SULLA DIVINA COMMEDIA

CON UN'APPENDICE

A CURA DI MICHELE MANFREDI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1955

PRIMO CORSO
TENUTO A TORINO NEL 1854

Lezione I

LA VASTA UNITÁ DELLA DIVINA COMMEDIA

La *Divina Commedia* è la piú vasta unitá che mente umana abbia concetta, universo poetico con leggi ed ordini suoi proprii, tal che un chiarissimo filosofo tedesco faceva voti perché fosse istituita un'apposita cattedra intorno alla scienza dell'universo dantesco. Della cui grandezza segno mirabile è questo, che l' intelligenza umana è giá parecchi secoli che vi si travaglia intorno, né ancora lo possiede tutto: il *cosmos* dantesco non è finora rappresentato che per obliquo; noi ne vediamo questo o quel lato, l' intero ci sfugge.

In un qualsiasi lavoro geniale è sempre da distinguere la materia, parte sensibile che sta sulla superficie e che si può attingere con la nuda osservazione, e la forma che compone e vivifica, parte interiore, indocile alla riflessione ed all'analisi ed aperta solo al genio e al gusto: in questo, e non giá nella materia, è il sostanziale di un'opera d'arte. Ma sulla materia si gitta dapprima la critica avidamente e, tagliando e distinguendo col coltello anatomico, in luogo d'un corpo vivo, ti pone innanzi membra sparse ed inanimi. Il che è intervenuto della *Divina Commedia*: teologia, filosofia, morale, politica, storia, mitologia, questa immensa enciclopedia del medio evo se la son divisa gl' interpreti, ed affezionandosi ciascuno alla sua parte ha finito per iscambiarla col tutto. Il che non dico io giá per biasimo, ché i loro lavori corrispondono al cam-

mino che ha tenuto la critica ne' tempi moderni, e declamare contro i comentatori di Dante gli è come incollerirsi contro la storia dell'umano pensiero. La nuova critica ha in questo progredito, che, indagando con diligenza i diversi elementi che entrano in un lavoro, si studia di non trasandarne alcuno; e però nella *Divina Commedia* essa comprende tutta quant'ella è ampia la sua materia ed assegna il debito luogo a' suoi elementi costitutivi, antichitá e medio evo, teologia e filosofia, morale e politica. Gran conto fa questa critica della materia o de' diversi elementi sociali onde la poesia è improntata, e fa di essi il proprio e il distintivo dell'arte, ch'ella divide secondo la materia in classica e romantica, e suddivide secondo il genio e i costumi delle diverse nazioni. Dev'ella parlare di Omero? E tosto investiga un ciclo omerico, e si affanna intorno agli elementi della societá greca, di cui l'*Iliade* e l'*Odissea* sono espressione. E se ella ragiona dell'Ariosto, non può fare a meno di tesserci la storia di tutt' i poemi cavallereschi e tradizioni e romanzi che l'hanno preceduto. Cosí parecchi critici sonosi messi a disseppellire le ignorate visioni che sono state innanzi alla *Divina Commedia*, e ne hanno formato una specie di ciclo dantesco, che noi brevemente discorreremo.

La poesia è prima azione, poi parola. Quando la fede era schietta e costava il martirio, la visione de' santi, degli angioli, di Gesú, del paradiso rendeva sereno il volto de' martiri nelle noie del carcere e nel dolore del supplizio. Il medesimo avveniva de' frati: macerati dal digiuno, logorati dal cilizio, segregati da ogni realtá della vita, ne' deserti e fra le tombe era unica loro aspirazione la morte e l'avvenire. Quando il cristianesimo ebbe vinto, si prese a narrare queste maravigliose visioni abbellite ancora dal tempo, e sorse la leggenda. I racconti sono brevi, di un'aurea semplicitá, di una ingenuitá puerile e piena di grazia, con tal candore ed unzione e fede che talora non sai distinguere se colui che scrive sia il veggente o il narratore. Ma quando la Chiesa si ebbe assunto l'ufficio di educare a civiltá i barbari, la visione entrò in un nuovo stadio, ed alle immagini radianti del paradiso succedono descrizioni

paurose delle pene infernali, di cui si aiutano i predicatori per fare impressione sulle rozze fantasie degli uditori. In questo lavoro progressivo dell' immaginazione sull' inferno sorgono a gara le piú strane invenzioni: è il romanzesco, le *Mille e una notte* dell'altro mondo.

I tre monaci che si mettono in via per iscoprire il paradiso terrestre, dopo quaranta giorni di cammino, attraversano l' inferno:

E veggono un lago grandissimo pieno di serpenti che tutti pareano che gittassero fuoco, e odono voci uscire di quel lago e stridere, come di mirabili popoli che piagnessero e urlassero. E pervenuti che sono fra due monti altissimi, appare loro un uomo di statura in lunghezza bene di cento cubiti incatenato con quattro catene, e due delle quali erano confitte nell'un monte e l'altre due nell'altro. E tutto intorno a lui era fuoco, e gridava sí fortemente che si udiva bene quaranta miglia da lungi. E vengono in un luogo molto profondo e orribile e scoglioso e aspro, nel quale vedono una femmina nuda, laidissima e scapigliata in volto e compresa tutta da un dragone grandissimo; e quando ella volea aprire la bocca per parlare o per gridare, quel dragone le mettea il capo in bocca e mordeale crudelmente la lingua; e i capelli di quella femmina erano grandi infino a terra.

Eccovi un racconto fantastico di questo genere, dettato con quell'efficacia ed evidenza di stile e con quel natio candore di lingua, che è pregio sommo del Cavalca. Procedendo di questo passo, a poco a poco dal crudele si va all'orribile, e poi al disgustoso e poi al grottesco: laghi di zolfo, valli fiammanti e ghiacciate, botti d'acqua bollente, rettili e vermi e dragoni da' denti di fuoco, demòni armati di lance, di fruste, di martelli infocati, e qui un cadavere putrido e inverminito, lá scheletri tremanti sotto una pioggia di ghiaccio, e dannati affissi al suolo con tanti chiodi « che non pare la carne », o sospesi per le unghie in mezzo allo zolfo, o menati e rapiti da velocissime ruote di fuoco, che hanno vista di « cerchi rosseggianti », o infissi a spiedi giganteschi, che i demòni irrugiadano di metalli fusi.

A questo modo la fantasia sbrigliata perde ogni misura e si pone capo nel ridicolo. E, per esempio, nel *Sogno di Raoul* l' inferno si trasforma in un vasto refettorio, e le vivande sono arrosto di libertini, pasticcio di monache, lesso di ladroni e lingue di avvocati. Con questo fantastico si mescolano a mano a mano interessi terreni, e la visione è indiritta ad uno scopo politico: s' indovina che il narratore, parlando del cielo, ha l'occhio verso la terra.

Incmaro in una sua pastorale racconta la visione di un fedele della sua diocesi per nome Bernoldo. Il quale, rimasto alcun tempo fuori del sentimento, vide in un luogo tenebroso e putrido Carlo il Calvo divorato da' vermi, sicché non gli restava piú che nervi ed ossa. Pregatolo il re che gli ponesse una pietra sotto il capo: « Va' — gli disse — dall'arcivescovo Incmaro, e digli ch' io mi trovo qui per non aver seguíto i suoi consigli. Ch'egli preghi per me, e sarò liberato ». Cosí il terribile arcivescovo di Reims vendicavasi dantescamente del suo signore.

Non meno celebrata a quei tempi è la leggenda di Carlo il Grosso, il quale sente predirsi la sua abdicazione e la rovina della sua schiatta da suo zio Lotario. Parimente in un'altra visione i demòni pongono nella bilancia i vizii e le colpe di Carlomagno e si apparecchiano a trarlo in inferno, quando S. Dionigi gitta nel lato opposto tutte le pietre adoperate dall' Imperatore in fabbricar chiese e conventi, e la bilancia trabocca in suo favore: per quegli uomini tutto senso doveva sembrar naturale che le pietre pesassero piú de' vizii.

In tutte queste visioni trovi spesso un facile immaginare e caldezza di affetto, e qui e colá tratti di vera poesia: l'altro mondo per lo scrittore è qualche cosa di serio, che gli move il core e gli scalda la fantasia. Ma a lungo andare, infievolitasi la fede ed esauste le forme fantastiche e disciolte si nel licenzioso e nello strano, la visione diviene un genere meramente letterario: i particolari non valgono piú che come simboli, e la rappresentazione *non* è *piú* che un'occasione per fare sfoggio di dottrina: genere allegorico-didascalico, di cui potrei recare ad esempio il *Tesoretto* di ser Brunetto Latini.

Cosí la materia dantesca è venuta a poco a poco elaborandosi ed integrando, e tutti quegli elementi che si notano nella *Divina Commedia* li abbiamo veduti venir su sparsamente nelle discorse visioni, sí, tutti, quanto ivi è di fantastico, di religioso, di morale, di politico, di storico, di allegorico, di dottrinale.

Si è disputato gravemente onde Dante abbia tolto il suo argomento e questo o quel particolare, con quello stesso calore onde altri contendono chi debba dirsi inventore della polvere, della bussola, della stampa ecc., quasi l'invenzione avesse nell'arte quella stessa importanza che nelle cose meccaniche. Che monta sapere onde Shakespeare abbia cavato *Giulietta e Romeo*, onde tante loro mirabili favole l'Ariosto ed il Tasso? E qual lode scemate a Dante, quando mi avrete dimostrato ch'egli abbia avuto innanzi la tale e tale visione? Quando l'argomento non costituisce un genere letterario, di erudizione e d'imitazione, ma è un genere vivente, com'è la *Divina Commedia*, esso ha radice in un fatto sociale itosi a poco a poco snodando ed arricchendo. La materia perciò non è immaginata tutta dal poeta: egli la trova innanzi a sé come un dato, un presupposto, che è giá in questo o quello stato nella pittura, nella poesia, nella scienza, nelle credenze, nelle tradizioni. Cosí la guerra troiana, cosí le visioni dell'altro mondo.

Ma perché di tutto il ciclo omerico il solo Omero è rimasto vivo? Perché di tutte le visioni del medio evo la sola *Divina Commedia* è superstite? Né le altre sarebbero pur nominate, se non fosse stato lo zelo de' comentatori e degli eruditi. Perché la materia non basta ella sola a difenderci dall'obblio, essendo ella non privilegio di alcuno, ma proprietá di tutt' i contemporanei, e non meno de' mediocri che de' sommi; né è giá questo e quell'elemento, né tutti presi insieme, in che è posta la preminenza di Dante, quello propriamente che lo distingue da ser Brunetto e da tanti volgari narratori, coi quali ha comune la materia. Perché la materia è quasi marmo intagliato e lineato variamente, in forme abbozzate e provvisorie, da diversi artefici, insino a che non prende la sua figura definitiva per opera del genio, che li fa obbliar tutti. Perché la materia è la pietra

grezza, comune a tutti, che attende lo scarpello. Dante la trovò morta e la fece immortale.

Volete voi misurare la infinita distanza che è tra questi leggendarii e Dante? Io gli porrò a rincontro non un plebeo narratore, ma un grande uomo, un uomo di animo dantesco, Gregorio VII.

Arcidiacono ancora, predicando al cospetto di Niccolò II, narra Ildebrando di un conte ricco e, ciò che è proprio un miracolo — egli osserva — in quest'ordine di persone, onesto uomo insieme. Questo conte, morto dieci anni innanzi, fu visto, da un santo uomo ratto in ispirito, starsi al sommo di una scala lunghissima, che sorgeva inviolata in mezzo ad un vortice di fiamme ed andava a perdersi giú nel tenebroso caos dell' inferno. Su ciascuno scalino stava uno degli antenati del conte, con quest'ordine: che, quando alcuno moriva di quella famiglia, doveva occupare il primo gradino, e colui che innanzi vi giaceva e cosí tutti gli altri discendevano d'un passo verso l'abisso, dove tutti, l'uno appresso l'altro, si sarebbero riuniti. E chiedendo il santo uomo, maravigliato, la ragione di questa legge terribile e come fosse dannato il conte, che aveva lasciato in terra fama di tanta bontá, si udí una voce rispondere: — Per un territorio della chiesa di Metz, che uno de' loro antenati, di cui il conte è l'erede in decimo grado, tolse al beato Stefano. — L'effetto che questo racconto produce sull'animo nostro nasce dalla natura stessa dell' invenzione, rimasta cruda e ruvida, ma contenente in sé un germe vivace di alta poesia. In luogo di quei castighi grossolani e materiali, a cui si abbandona la fantasia de' suoi contemporanei, Ildebrando ci mostra l' inferno nel sublime di un lontano indeterminato, e lo pone costantemente dinanzi a' suoi condannati, che a grado a grado vi si avvicinano infino a che non vi cadano entro: e cosí, come quel tiranno che voleva che le sue vittime sentissero di morire, il terribile prete vuole ch' ei sentano l' inferno e ne fa loro gustar l'amarezza a goccia a goccia. Verrá tempo che un laico a sua volta immaginerá anch'egli la sua scala, e v' imborserá i papi simoniaci l'uno sotto l'altro, e l'ultimo morto ve lo porrá capo in

giú in aspettazione del suo successore, a cui vivo ancora anticiperá l' inferno.

> . . . Se' tu giá costí ritto,
> Se' tu giá costí ritto, Bonifazio?

I personaggi di Gregorio rimangono muti; il peccato non vien fuori nella sua intima natura; laddove tutt' i suoni che può rendere l' invenzione dantesca prorompono fuori, come una funebre musica, dalla poetica fantasia: amarezza comica, ironia, sarcasmo, indegnazione, che fin da' primi versi traboccano dal profondo della coscienza. Può venir tempo forse in che si rida dell'una e dell'altra scala; dell' invenzione gregoriana non rimane nulla, ma del canto dantesco rimarrá l'evidenza delle immagini, la caldezza dell'affetto e le parole indirizzate a Niccolò III, perpetuamente serie, perché hanno radice nell'umana coscienza, che non muore mai.

LEZIONE II

LA FORMA DELLA DIVINA COMMEDIA

Abbiamo veduto per quali stadii son passate le visioni anteriori a Dante, come partendo dal puro elemento religioso vi si sia poi tramescolata la politica e la scienza, e come dalla pura forma del sentimento si sia caduto nel fantastico e di quivi nell'allegorico e nello scolastico. La *Divina Commedia* soprastá a tutte inestimabilmente per l'eccellenza della forma.

Né giá la forma, come si crede volgarmente, è posta nell'estrinseco della elocuzione e della lingua. La forma è il divino, lo spirituale, il *Deus in nobis*, che si estrinseca e s'incorpora, e, se mi è lecito di usare una frase sacra, è il *verbum factum caro*: senza di lei la materia è un arbitrario, un moltepli ce, un vuoto e morto aggregato meccanico: ella è sua vita, sua anima, sua unitá organica. Ma nell'esame della forma dantesca noi non seguiremo il metodo della critica antica, di cui si può vedere un saggio nel modo come il Tasso difende e come i suoi avversarii censurano la *Gerusalemme liberata*.

La critica antica comincia dal porre alcune regole generali, e quelle applica senza distinzione di materia e di tempo: onde i paragoni ch'essa fa con tanta serietá tra cose disparatissime, tra l'*Orlando* e la *Gerusalemme*, tra il *Paradiso perduto* e l'*Iliade*. È noto il potere che hanno avuto le regole sopra i piú nobili ingegni ed il torto indirizzo ch'esse hanno dato sempre piú alla critica, insino a che, risoltesi in un cieco e meccanico dommatismo, soggiacquero agli assalti della critica romantica.

Ogni rinnovamento intellettuale o sociale è preceduto da un movimento negativo o dissolvente: il primo effetto della nuova critica fu la negazione delle regole, un dispregio assoluto di esse, e quindi la scorrezione e la licenza. Cosí la critica moderna cominciò anch'essa dall'essere sistematica, parziale, esclusiva, tirannica; il tempo dell'esagerazione è finito. Ed oggi, alzatasi ad una unitá superiore, da una parte, in luogo del rispetto tradizionale e passivo per gli antichi, ella ha in noi destata una conscia ammirazione verso di quelli ed ha restituita l'autoritá delle regole, riavvicinandole a' loro principii generatori e vivificando cosí la lettera morta; e dall'altra parte ha saputo mantenere all'arte tutta la veritá e la freschezza della vita moderna. Ma le regole formali o le leggi del bello, ch'ella non solo non disconosce, anzi pone su fondamenti piú alti e piú saldi, non vogliono essere applicate nella loro generalitá, come faceva la critica antica e come si fa anche oggi nelle nostre scuole. Le regole generali sull' invenzione, sull'ordine, sugli affetti, sul decoro, sulle figure ecc., sono mere astrazioni, quando voi me le segregate dalla materia, in cui solo hanno la loro veritá. La forma vive nel seno stesso della materia; ciascun argomento ha in sé la sua poetica, cioè le sue leggi organiche, le sue condizioni vitali, in cui è posta la sua personalitá, quello per il quale esso è sé e non altro: e quel lavoro è perfetto che è come un individuo compiuto, proprio ed incomunicabile.

Ogni subbietto ha in sé la sua bontá, la sua veritá, la sua bellezza; ed il vero poeta è quello che, rapito in amore, sa coglierlo nella sua personalitá, abbandonandovisi ingenuamente; siccome il vero critico è quello che, stimolato dall'ammirazione, si affisa nel suo argomento e ne fa emergere non leggi pure ed astratte, ma bellezze condizionate ed individue.

Il cattivo poeta, al contrario, si accosta al suo subbietto con questa o quella preoccupazione, vi fa su un lavoro analitico ed astratto, squallido, senza colore, senza fisonomia, senza corpo, come avviene a tutti gl' imitatori, che nel loro esemplare non sanno discernere altro che il comune né possono cogliere quello che ivi è di concreto, di personale, e perciò d' incomunicabile.

E parimente il critico dotto, erudito, ma povero di gusto, con le sue regole generali innanzi, tutto misura ad una stregua, e pone nella stessa bilancia argomenti sostanzialmente diversi, guardando unicamente al generale ed al comune e non tenendo conto del differente in cui solo vive il generale.

Volendo dunque procedere all'esame della *Divina Commedia*, porremo a fondamento della nostra critica non la materia astratta, *tabula rasa*, l'anima di Locke e di Condillac, e neppure la forma vuota, le regole astratte, ma la materia condizionata e determinata, contenente in sé virtualmente la sua forma, che, fecondata amorosamente dal genio, prende unitá di persona.

L'argomento che un poeta elegge, considerato non nella sua vacuitá, ma come provveduto di leggi interne che determinano la sua esplicazione, costituisce, secondo il linguaggio estetico, la situazione del lavoro. L' intelligenza della situazione è proprio de' sommi ingegni; i mediocri cadono spesso in falsa situazione, né questo è solo in poesia, ma in tutti gl' indirizzi della vita. La situazione è la parte fatale, cioè a dire sostanziale dell'argomento, che deesi andare esplicando cosí o cosí infino all'ultimo punto e che attira a sé irresistibilmente il vero poeta. Sbagliare la situazione è sbagliare essenzialmente un lavoro, quali che sieno i suoi pregi: in questo caso non basta cancellare, bisogna rifare. Voi vedete dunque di quanto momento è determinare la situazione, il dato, il presupposto, il necessario, che costituisce la base della *Divina Commedia* e da cui non si può discostare il poeta senza fallire alla veritá ed alla poesia.

Che cosa è la *Divina Commedia*? È la storia finale dell'umanitá, e, per dirla poeticamente, lo scioglimento e la catastrofe del dramma umano. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l'azione è finita; al vivo movimento della libertá è succeduta l' immutabile necessitá. Che cosa diviene in questo caso la natura, che cosa l'uomo? La natura in terra soprastá immobile ed indifferente al vario gioco delle umane passioni: disaccordo che l'arte talora ha cercato di vincere chiamandola con appassionata illusione a parte delle umane miserie, come quando innanzi al convito delle membra tiestèe il poeta grida al sole

che si arresti e si copra la faccia; disaccordo che l'arte talora accetta come espressione di una disarmonia piú alta, dell'indifferenza del Fato agli umani dolori.

> E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
> Candida luna, sorgi,
> E l' inquieta notte e la funesta
> All'ausonio valor campagna esplori;
> Cognati petti il vincitor calpesta,
> Fremono i poggi, dalle somme vette
> Roma antica ruina;
> Tu sí placida sei?.....

Nell'altro mondo il disaccordo è cessato: la natura è ivi un teatro, che il poeta accomoda alla rappresentazione che vuol darci, conformandola al concetto morale che preesiste nella sua mente e di cui ella diviene immagine. Ella è un luogo destinato a premio o a pena, ed il suo significato traluce visibilmente di sotto al particolare: l'arte vi è trasparente, il velo si è assottigliato. La natura adunque non è piú colta nel suo immediato, nella irriflessa visione: vi è una logica prestabilita e visibile, secondo la quale ella è ordinata in conformitá del mondo morale. E che cosa diviene l'uomo? Nel mondo dell'immutabile non ci può essere azione: sarebbe un controsenso. Collisioni, intrighi, vicissitudini, catastrofi, tutto ciò che è consueta materia di poesia, non ha piú scopo. Quindi nella *Divina Commedia* non trovi né devi trovare un'azione che gradatamente si snodi di mezzo a' contrasti, che tenga viva la curiositá e desti attrattivo e sospensione, qualitá per cui si leggono avidamente e quasi di un fiato l'*Iliade*, l'*Orlando* ed altrettali poemi e romanzi. In quella vece hai quadri staccati, ciascuno compiuto per sé; e come un personaggio ti desta interesse, ed eccotelo sparire davanti per dar luogo ad un altro, rapida fantasmagoria, dove succedono paesi a paesi e figure a figure. E Dante non solo non isforza il suo argomento per introdurvi un'azione fattizia; anzi quell'apparenza di azione che ivi

ha immessa, il suo viaggio, egli l'ha gittata nell'ombra, ed il veggente sparisce innanzi alla grandezza della visione, sapendo bene quanto ridevole sarebbe stato fare sé centro e protagonista dell' immenso e sostituire un interesse peculiare alla storia del genere umano. Né solo ogni azione è spenta, ma ogni vincolo che collega gli uomini in terra è disciolto. Patria, famiglia, ricchezze, dignitá, titoli, costumi, istituzioni, mode, quanto nella societá è di artificiato e convenzionale, che pure è tanta parte di poesia, sfuma ne' mondi dell' infinito: l'uomo vi è nudo, Filippo il Bello spogliato della sua porpora e Niccolò III della sua tiara. Onde la severa ed intima natura della poesia dantesca, nella quale, posta giú ogni estrinsechezza, l'uomo comparisce qual è, solo in cospetto della sua anima. Rapito al circolo delle affezioni e degl' interessi terreni, in cui caso o elezione lo aveva collocato, nella societá dell'avvenire egli si trova accanto i suoi simili d'anima, non di vesti o di titoli; e, guardando da questa altezza, noi vediamo cader giú ogni maschera e brillar senza nube quanto nell'umanitá è di eterno. Che cosa dunque rimane all'uomo nel mondo dantesco? Non altro che un sentimento generale di dolore e di gioia, senza successione, senza gradazione, senza contrasto, senza eco, quasi una interiezione: poesia descrittivo-lirica, descrizione di luoghi e di pene puramente esterna, collegata con una lirica indeterminata, piuttosto simile al vago della musica che alla chiarezza della parola. Tali sono gli effetti fatali, ineluttabili, che nascono dalla situazione; e la gloria di Dante è di essersi lasciato rapire dal suo subbietto, di averlo compreso e di avervi ubbidito con quella sicurezza istintiva che mai non inganna il poeta: di qui il proprio della sua poesia, che esce da' cancelli aristotelici e pone in impaccio il Tasso, quando provasi a definirla.

Ma la nostra analisi non è ancora compiuta: andiamo innanzi.

Dante non è solo spettatore, il veggente, come nelle altre visioni: egli è uno degli attori; e la presenza di un uomo vivo nell'altro mondo modifica profondamente la situazione con vantaggio della poesia. Dante vivo penetra nei tre mondi, e porta

seco tutte le sue passioni di uomo e di cittadino, e fa risuonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: cosí ritorna il dramma, e nell'eterno riapparisce il tempo. Egli è come un ponte gittato tra il presente e l'avvenire: al cospetto di un uomo vivente le anime rinascono per un istante un'altra volta, e risentono antiche passioni e riveggono la patria e gli amici: Farinata dimentica il suo letto di fuoco, Casella scioglie la voce al canto e, dalla terrena melodia rapite, le ombre quasi obbliano di andare a farsi belle; Cacciaguida abita lungo tempo con la fantasia in Firenze e s' intenerisce a' mali futuri del suo nipote. Cosí in mezzo all' immobilitá dell'avvenire vive e si agita l' Italia, anzi l' Europa del secolo decimoquarto, col suo papa e imperatore, coi suoi re, principi e popoli, co' suoi costumi, con le sue passioni, con le sue discordie, con tutto quello che è in lei di alto o vile, di tragico o comico.

È il dramma di quel secolo scritto da un poeta, che è egli stesso uno degli attori, con la veemenza della passione e con la dignitá della convinzione: tal che spesso ci sentiamo rapire dal luogo ov' è collocata l'azione, e ci troviamo nel bel mezzo d' Italia, tra le tempeste ed il fremito della pubblica vita. Poesia unica, nella quale due mondi, terra e cielo, tempo ed eternitá, umano e divino, stanno di rincontro.

Questi due mondi si trovano l'uno accanto all'altro inconfusi, o il poeta ha saputo fonderli ed immedesimarli? Noi lo vedremo.

Lezione III

METODO DELLA CRITICA ANTICA E SUO DIFETTO

Dalla situazione su esposta germoglia una poesia nuova affatto, di cui non ci ha esempio presso antichi né moderni, e per la sua spiccata individualitá non imitabile e non imitata mai. Il dramma di questa vita rappresentato nell'altro mondo, senza scapitare di realtá e guadagnando di altezza, è tanto singolare concezione che, non potuta intendere dalla piú parte degl' interpreti, è stata chiamata una mescolanza, e qualificata di strana e di barbara; né si è saputo altrimenti difendere l'unitá della poesia che facendo dell'un mondo il principale, ed accessorio dell'altro. Cosí Schlegel, ponendo a fondamento l'altra vita, s' indegna del ghibellinismo del poeta, ed Edgardo Quinet rimane *choqué*, vedendo che le passioni terrene del cantore si serbano vive fino in paradiso. Altri, per contrario, stimano la visione dantesca un mezzo, un'occasione e quasi un'arma, di cui siesi valuto il poeta per conculcare i suoi avversarii, rinchiudendo cosí l' immensitá ed il poetico dell'ardita concezione nell'angustia e nella prosa di uno scopo politico. Se i primi biasimano quello che nella *Commedia* essi chiamano mescolamento di sacro e di profano, agli altri è grave impaccio la serietá con cui il poeta rappresenta l'altro mondo, e ad ogni pie' sospinto li vedi intrigarsi in sempre nuovi dubbii e difficoltá, e contraddirsi e guerreggiarsi l'un l'altro. Cosí le due scuole non sanno in altro modo intendere l'unitá della poesia dantesca che sacrificando l'un mondo in servigio dell'altro.

A primo sguardo la poesia dantesca potrebbe definirsi un mondo fantastico, nel quale due mondi distinti, anzi opposti, quanto opposto è il finito all' infinito e il temporaneo all'eterno, si uniscano nello spirito dell'uomo, che contempla l'uno, piena la fantasia ed il cuore dell'altro. Simile a quel viaggiatore che osserva remote contrade con la memoria ancor fresca della sua patria, sicché tutto in che si abbatte di peregrino vede a traverso del suo paese, come nel *Viaggio di Anacarsi*, in cui i personaggi non sono né greci né francesi, ma un cotal misto di entrambi, di due popoli e di due tempi. Il medesimo accade in certe moderne imitazioni di tragedie antiche, dove i costumi di un'etá sono accompagnati coi pensieri di un'altra, e mostrano che l'erudito poeta appartiene a due tempi, vive nell'uno e studia nell'altro. Il quale anacronismo dell'arte è tollerabile, quando il poeta sa dal passato e dal presente, insieme contemperati, cavare una concezione armonica, la quale, poniamo che contraddica alla storia, è certamente poesia; ed è assolutamente degno di biasimo, quando i diversi elementi posti crudamente insieme ripugnino e menino all'assurdo; nel qual caso non si fallisce solo alla storia, ma anche alla poesia, massime se la ripugnanza cada meno negli accessorii che nell' intimo stesso del concetto. Ma nella *Divina Commedia* il terreno non vi è introdotto e mescolato col divino per questa tendenza subbiettiva: il terreno è parte integrale del concetto, e però l'unitá vi è piú profonda. Dante non è un viaggiatore che vaghi oziosamente per l'altro mondo e lo mescoli di sé e dei suoi tempi, ma è attore. Visita i mondi del soprannaturale, uomo terreno, ma per purificarsi della terra. Egli è cosí la sintesi vivente de' due mondi, che hanno in lui la loro riflessione ed unitá; perocché da una parte egli ha ancora in sé del vecchio Adamo, dall'altra egli dee spogliarselo a poco a poco nel regno della Ragione e della Grazia, di Virgilio e di Beatrice. La sua successiva purificazione risulta dallo stesso spettacolo che ha innanzi. Traviato da immagini false di bene, vede nell' inferno il male, spoglio delle mendaci apparenze terrene, nella sua nuditá; passando nel regno del pentimento, purga anch'egli nel fuoco i suoi falli, e, pentito e confesso, sale di grado in grado a perfetta redenzione.

Nondimeno la *Divina Commedia* non è la storia intima di Dante, la rappresentazione del contrasto interiore del bene e del male, una specie di *Vita nuova* in piú larghe proporzioni; né l'interesse principale nasce da' pericoli ch'egli corre e da' mezzi coi quali li sormonta e giunge a salute. Questo elemento subbiettivo che nel *Faust*, fondato generalmente sullo stesso concetto, è svolto con quella pienezza che consentiva all'autore del *Werther* la progredita civiltá, non è accomodato né al genio dantesco né all'indole delle poesie primitive; e, se ne togli il suo incontro con Beatrice, capolavoro di sentimento e veritá drammatica, Dante non esprime quello che accade nel suo animo che simbolicamente ed estrinsecamente, come nella selva, ne' sette peccati mortali incisi sulla sua fronte, nel riso di Beatrice, ecc. L'autore ci lascia ignorare lo stato del suo animo, l'interiore contendere, il cammino verso il bene, avviluppando nella oscuritá de' simboli, delle immagini, de' sogni tutt' i particolari personali. Lo scopo morale adunque, la successiva purificazione, rimane una concezione astratta; ma Dante l'avviva gittandovi entro tutto se stesso, le sue passioni, le sue credenze, le sue preoccupazioni; l'uomo terreno dá realtá, contorno, colore all'uomo morale o razionale; l'uno compie l'altro. Interprete in buona fede della giustizia, cantore della rettitudine, egli si pone in cielo per giudicare la terra, e da quell'altezza tuona e folgora con dignitá di sacerdote e con veemenza di profeta; ma sotto la dignitá del sacerdote fervono spesso le passioni dell'uomo di parte, e sotto la veemenza del profeta traspariscono le fallaci speranze del fuoruscita. Scontento di tutto e di tutti e bollente di collera per nuove ingiurie e per fallite speranze, egli è in acerba opposizione col suo tempo, ed il foco dell' ira rende terribilmente ingegnosa la sua fantasia: lo sa Bonifazio. Cosí il poeta non rimane prosaicamente rinchiuso nel concetto morale; l'orizzonte si allarga, la vita s' integra, e com'ella è nella sua unitá, coi suoi tumulti e con le sue contraddizioni, egli la porta seco nell'altro mondo. Sono le sue passioni per le quali gli vien fatto di vincere in parte quello indirizzo allegorico e dottrinale che era il vezzo de' suoi tempi, dandoci una poesia,

che fondata sul soprannaturale è non pertanto profondamente umana e terrena, cioè vera poesia, con la propria impronta dell'uomo e del tempo, senza la quale ella non ha la sua incarnazione perfetta.

L'umanitá parimente è nel mondo dantesco mutilata ed astratta, partita com'ella è in tre ordini artificiali, di cattivi, penitenti e buoni, ed è il terreno che fa di questi mezzi personaggi uomini vivi ed interi. Fonte inesausta di bellezze è questa onnipresenza de' due mondi in reciprocanza di azione, che si temperano e si spiegano l'un l'altro; né mai il poeta ferma tanto il pensiero nell'uno che tosto non riporti lo sguardo nell'altro. Alle parole di Dante Ciacco dimentica le sue pene e s'intrattiene di Firenze, e noi caduti seco nello stesso obblio assistiamo al crudele spettacolo delle discordie civili, quando il poeta ci sveglia d'un tratto e prende in mano la tromba del giudizio universale, ed all'eco fuggevole delle terrene passioni fa succedere il suono che in eterno rimbomba. Cosí lo spettacolo cominciato nell'angustia di Firenze, va a riuscire nell'immensitá, e la povera narrazione di Ciacco si trasmuta in bocca a Virgilio in una sublime rappresentazione. I due mondi si succedono, si avvicendano, s'incrociano, si penetrano. Tutto è pieno di questa unitá. Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; talché il lettore, guardando il tutto, può ben dire: — Mi sta innanzi un mondo nuovo —; ma, guardando qui e qua, non può fare a meno di soggiungere: — Questo è in Firenze, quest'altro è in Roma —. Nel petto de' personaggi fervono due mondi: l'infinito è il loro presente, il terreno è il loro passato. Alla vista di Dante il terreno ricomparisce, il passato si risveglia, ma come passato, come rimembranza. La rimembranza è un sentimento duplice, è unitá risultante di un doppio elemento: è il presente ed il passato che si confondono; è il passato che si riaffaccia, ma in lontananza, fuori della scena, al cospetto dell'infinito, trasfigurato e colorato dalle impressioni presenti. Farinata, alla notizia della caduta del suo partito, rimane come immemore ed assorto; la sua anima è tutta in Firenze, quando, ad esprimere l'infinito del suo dolore, gli si affaccia di repente dinanzi il suo letto di foco:

Ciò mi tormenta piú che questo letto.

In seno del passato ritorna il presente, come termine di paragone, e qual paragone! niente è pari alla grandezza di Farinata, a cui il poeta, senza sforzo, per virtú naturale della situazione, può mettere sotto i piedi l'inferno:

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
Come avesse l'inferno in gran dispitto.

Ed anche Francesca è immemore, e la sua mente rapita nell'immagine del passato spazia con ebbrezza nel diletto giardino, quando, giungendo al bacio, le lampeggia attraverso l'inferno, e quel bacio si fa immobile e si prolunga nella eternitá. Quanto strazio in quell'incidente che par lí gettato quasi per caso!

Questi, che mai da me non fia diviso.

I due mondi s'incontrano nel momento della colpa, e si fondono l'uno nell'altro. Sogliono i poeti, quando ci vogliono rappresentare la bellezza e la forza in terra, tôrre ad imprestito colori dalle cose celesti, dove ripongono la sede di ogni perfezione ideale: nella *Divina Commedia* la metafora è realtá, la figura è lettera; l'un mondo è il paragone, l'immagine, il lume dell'altro.

Onde dunque nasce questa vita interna, questa possente unitá diffusa in tanto ampia materia? Quale è il centro, da cui emanano i raggi? Forse un'azione particolare? Forse un protagonista? È unitá subbiettiva l'altro mondo mescolato col terreno, perché cantato da uomo terreno? È unitá meccanica, congiunzione anziché compenetrazione, unione anziché unitá, l'unitá dell'orologio anziché l'unitá degli esseri viventi? La vera unitá non è posta né in un protagonista né in una azione, che non la costituiscono, ma la suppongono e ne sono l'espressione, l'estrinseco; la vera unitá non è posta neppure in un fine che

stia fuori della materia e nella mente solo dell'artefice; ché cosí non usciamo ancora dall'orologio, ed avremo sempre concordanza delle parti col tutto, niente di organico e di spirituale. La vera unitá dev'essere al di dentro della materia stessa, limite e misura e musica interiore, tutta in ciascuna parte. Onde se in Dante, se ne' personaggi, se nella natura i due mondi coesistono in perpetuo ritorno l'uno nell'altro, questa energica ed armoniosa unitá voi dovete cercarla meno nel pensiero del poeta che nella natura della cosa. I due mondi sono materialmente distinti; ma quanto al loro significato sono solo una cosa nell'unitá dell'anima, nell'unitá della coscienza. Çielo e terra sono termini correlativi, e l'uno non può stare senza l'altro; il puro reale ed il puro ideale sono due astrazioni: ogni reale porta seco il suo ideale, ogni uomo porta seco il suo inferno e il suo paradiso, ogni uomo rinchiude nel suo seno tutti gli dèi dell'Olimpo. Questo inferno interiore nessuno può scacciarlo da sé, ed il mondo dantesco è questa voce della coscienza, fatta materia. Vi è un velo in terra, che ricopre la bassezza e la malvagitá agli occhi del volgo, potenza, grandezza, fortuna, ricchezza: questo velo Dante lo ha lacerato, ed il suo mondo è lo stesso mondo terrestre liberato dall'apparenza, la stessa vita umana, ma con uno specchio innanzi, in cui si mira e si giudica.

Tale è il significato profondo del mondo dantesco, di una vita eterna; poiché se mai venisse tempo che l'inferno e il paradiso dovessero esser tenuti in conto di fole, non ne sarebbe niente scemata la serietá di questa poesia: lo scettico può abolire l'inferno; ma non può abolire la coscienza. E qui è non solo la politica e morale dignitá dell'universo dantesco, ma ancora la sua grandezza artistica.

L'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le grandezze e le pompe terrene, cioè a dire spiritualizza, trasfigura la storia; e nondimeno in quelle nude ombre freme ancora la terra, trema ancora il desiderio: i personaggi sono gli stessi, il teatro è mutato. Gli uomini e le loro passioni e vizii e virtú rimangono eterni, come statue, in quell'attitudine, in quella espressione di odio, di sdegno, di amore, in che li ha

sorpresi l'artista: l'altro mondo eterna le loro passioni, eterna la terra, e nel tempo stesso, trasportandola nel suo seno e ponendole dirimpetto l'immagine dell'infinito, ne scopre il vano ed il nulla: gli uomini sono gli stessi in un teatro mutato, che è la loro ironia.

Questa unitá, profondata nell'imo stesso della situazione, balena al di fuori nelle piú varie forme, ora in un'apostrofe, ora in un discorso, ora in un gesto, ora in un'azione, e quando nella natura e quando nell'uomo, e la sua espressione piú energica è Dante stesso, coscienza ed unitá personale di tutta quella vasta comprensione che dicesi *Divina Commedia*. L'unitá interiore ed impersonale è la stessa comprensione, vivente, indivisibile unitá organica, i cui momenti si succedono nello spirito del poeta, non ordinati pedantescamente, come morto aggregato di parti separabili, ma penetrati gli uni negli altri, mescolantisi, immedesimantisi, com'è la vita nella sua veritá. Onde nasce che questa unitá, non concezione astratta, ma forza viva, che sottostá a tutta la composizione, può e deve accogliere in sé ogni qualsiasi varietá; e d'altra parte liberissima è la forma di visione che Dante ha data alla sua poesia; né è facile trovare alcun lavoro artistico, in cui il limite sia ad un tempo cosí preciso e cosí largo. Niente è nell'argomento che possa costringer l'autore a preferire questo o quel personaggio, questo o quel tempo, questa o quell'azione: tutta la storia, tutti gli aspetti sotto a' quali si è mostrata l'umanitá sono a sua scelta, ed egli può a suo talento abbandonarsi alle sue ire ed alle sue predilezioni, ed intramettere nello scopo generale fini particolari senza che ne scapiti punto l'unitá del tutto. Il che non solo non è da apporglisi a difetto, anzi ciò dá al suo universo compiuta realitá poetica, vedendosi nella permanente unitá serbato tutto il vario che emerge dalla libertá dell'umana persona e dal particolare dell'accidente. Il poeta dee concepire il suo disegno largamente e non chiudersi in angusti cancelli e non legarsi egli stesso le mani: cosí Dante serba una severa unitá, ma tale che ne' generali lineamenti si move con vario giuoco ogni maniera di contrasti, e il necessario è congiunto col libero arbitrio, e il fato col caso.

Lezione IV

IL GENERE DI POESIA DELLA DIVINA COMMEDIA

Noi vogliamo ora tradurre nel linguaggio ordinario delle poetiche quello che siamo andati sin qui discorrendo. A qual genere di poesia appartiene la *Divina Commedia*? La classificazione de' lavori poetici è fondata nell'antica critica sopra segni estrinseci ed accidentali, e siccome l' estrinseco è comune a molte cose e l'accidente non ha in sé niente di stabile, ne è venuto il moltiplicare ozioso delle distinzioni e la poca concordia de' critici nel determinarle. Nulladimeno la divisione de' generi in epico, lirico e drammatico è rimasta salda in mezzo a tutte le opinioni critiche, riposando essa sull' intima ragione della poesia.

L'arte è la rappresentazione ideale dell'universo, e da'diversi aspetti sotto i quali la poesia lo contempla nasce la diversitá de' generi. La scienza lo comprende, l'arte lo rappresenta: questi due momenti dapprima confusi costituiscono il genere epico: è la natura nella sua estrinsechezza rappresentata e spiegata, se pure si possono chiamare spiegazioni quei primi impeti di una intelligenza non ancora formata, non avente ancora vita sua propria, mescolata com'è e dominata dalla fantasia. In questo primo stadio la poesia è descrittivo-didascalica, e di rado questo doppio elemento si trova disgiunto: il poeta rappresenta le maraviglie della natura, che si offrono a' suoi sensi, e le spiega con altre maraviglie ch'egli vi trova al di sotto e che si offrono alla sua immaginazione. Cosí il maraviglioso è

il segno distintivo e quasi la faccia di questo genere. Il quale rimane manchevole, insino a che non vi comparisce in mezzo l'uomo. Allora la natura cessa di essere il principale e diviene come il teatro dell'azione umana: il poeta, ammirando le azioni eroiche e non intendendole, le spiega con l'opera di quello stesso maraviglioso onde ha spiegate le forze naturali, ed esseri fantastici diventano il movente occulto di tutto ciò che nella natura e nell'uomo non può comprendere l' intelligenza. Cosí la *Teogonia* si trasforma in *Iliade* e l'epica prende il nome di epopea. L' impressione che produce l'universo sull'anima, cavandone i piú diversi suoni, di maraviglia, di lode, di biasimo, di dolore, di gioia, di timore, di speranza, di odio, di amore, costituisce la lirica, libera effusione del sentimento. In questo stadio l'anima, rapita prima al di fuori dallo spettacolo ancor nuovo delle cose, si ritira in sé ed acquista valore di guardarsi al di dentro e di cantare se stessa. Nel dramma il concetto della vita si fa piú serio: l'uomo vi comparisce col suo carattere e con le sue passioni, e l'azione non esce piú da un estrinseco movente, ma riceve il suo impulso dalla volontá e dagli affetti umani, la cui potenza risalta nel loro contendere col fato, con la natura e con l'uomo.

Non è nostro intento di stabilire come si debba chiamare il lavoro dantesco: esso ha il suo nome di battesimo, e i posteri lo hanno serbato con quella stessa riverenza con cui si accetta il nome, quale esso si sia, che un astronomo pone al pianeta da lui scoperto. La *Divina Commedia* noi possiamo ancora chiamarla, come ha fatto altrove l'autore, un poema, denominazione appellativa e comodissima per tutti quelli che non vogliono prendersi l' impaccio di guardare nel fondo. Egli è vero che critici antichi e moderni l'hanno creduta un poema nel senso stretto della parola, e, guardandola da un lato solo, noi possiamo accostarci a questa opinione.

La *Divina Commedia* è la rappresentazione dell'universo morale, del regno della necessitá o di Dio, onde è sbandito il libero arbitrio e l'accidente: l'uomo stesso vi diviene natura, cioè in uno stato immutabile, senza successione, senza progresso.

In questa condizione la poesia non può essere che descrittiva, come sono tutte le poesie che hanno per argomento l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, le leggi della natura, le proprietá dell'universo o di una delle sue parti, i caratteri e le passioni dell'uomo, il poema di Lucrezio, le *Georgiche* di Virgilio, il *Saggio sull'Uomo* di Pope, e simili: ed in effetti il descrittivo si trova nella *Divina Commedia* in larghissime proporzioni. E poiché il poeta non rappresenta nel suo immediato il mondo sensibile, ma lo concepisce e lo immagina con esattezza geometrica secondo un preconcetto tipo divino di veritá e di giustizia, nella materia sono visibili le leggi intellettuali e morali che l'hanno informata, e perciò il razionale vi penetra dappertutto e s' inframmette al descrittivo. Il quale elemento didascalico non consiste in osservazioni staccate e libere mescolate con la descrizione, ma è, come ognuno vede, parte sostanziale della concezione: né giá vi rimane implicito, anzi l'autore rassomiglia ad un architetto che mostra il suo edifizio a parte a parte ed insieme dichiara il disegno e lo scopo e le leggi da lui seguitate: egli è non solo il poeta, ma il filosofo del suo mondo. Sotto questo aspetto la *Commedia* può essere ben definita un poema epico descrittivo-didascalico, il poema sacro, l'ultima parola di Dio, la creazione finale a sua perfetta immagine, in cui la materia è pienamente doma e penetrata dallo spirito, e la poesia dalla scienza: onde le forme necessarie di questo universo teologico: il descrittivo e il didascalico. Ma la concezione dantesca è ancora piú vasta. Con Dante vi entra l'accidente ed il tempo e la storia e la societá in tutta la sua vita interna ed esteriore, religiosa, morale, politica, civile: onde nel seno dell'epopea divina germoglia l'epopea umana, il poema eroico e nazionale. Non vi è azione. E che importa? Il sostanziale di una epopea non è l'azione, ma le intime forze sociali onde quella move; e squallide sono le epopee di Lucano, del Voltaire, del Trissino, perché questa unitá interiore vi è debolissima. In Dante si mostra con una vivacitá omerica ed ariostesca, e dico cosí, perché parmi che in Omero soprattutto e nell'Ariosto queste forze interne paion fuori nella massima loro limpidezza. Ma nella *Di-*

vina Commedia l'epopea umana rimane puramente iniziale, un semplice germe, una base sulla quale altri potrebbe fondare il poema del medio evo.

Né poteva essere altrimenti: tolta alla terra e trasportata in cielo la societá, quelle forze non si possono piú estrinsecare in un'azione umana centrale, intorno a cui si raggruppino tutti gli accidenti, ma trapelano qua e lá in fatti scuciti e meramente individuali, o piuttosto in rimembranze di fatti, divenuti ombre anch'essi. La narrazione è quindi congiunta con l'impressione, con frequenti ritorni sullo stato presente, passionata sempre. I personaggi si trovano in uno stato eterno di passione, crucciati nell'inferno da martirii materiali e morali, tormentati nel purgatorio, ma confortati dalla speranza, nel paradiso ardenti di fede e di amore. E quando alle parole del poeta volgono il pensiero verso il passato, nuove passioni li infiammano senza cancellar le presenti, anzi mescolandovisi. Il simile è di Dante. Egli passa di maraviglia in maraviglia in costante innalzamento di fantasia; e lo vedi compreso de' piú diversi affetti, di pietá, di dolore, di sdegno, di gioia, ora quasi apostolo e profeta e sacerdote, ammonendo dall'alto de' cieli e riprendendo e minacciando, ed ora gittandosi d'improvviso in mezzo agli uomini e mescolandosi alle loro passioni. Egli è, per dir cosí, l'aria della poesia, che succede al recitativo, la stessa voce, il grido del cuore commosso, le stesse impressioni del lettore prevenute e rappresentate ora nella violenza delle apostrofi, ora nell'impeto eloquente dell'azione. Cosí noi lo vediamo venir meno di pietá a' casi di Paolo e Francesca, render le frondi sparte per caritá del loco natio, accendersi di sdegno alle parole di Filippo Argenti, tempestare sopra Genova e Pisa, severo con Niccolò III, duro con frate Alberigo, affettuoso con Casella, sublime con Cacciaguida. Di che nasce l'impronta lirica dell'epopea dantesca, in cui di tutto il passato l'azione non ricomparisce se non come un fantasma che si vegga ondeggiare in lontananza, ma le impressioni ritornano tutte intere, fatte ancora piú vivaci dallo stato patetico e dal luogo in cui si trova il memore attore. L'elemento lirico vi si spiega riccamente e prende le forme piú svariate,

dall'entusiasmo del canto e dall' inno fino a ciò che ha di piú violento la satira. Questi fatti individuali narrati con tanto affetto, essendo privi di un comun centro, rimangono scene staccate, sicché al lettore par quasi di trovarsi in una vasta galleria di quadri, in cui vede figure sempre nuove e senza alcun legame scambievole, intorno sempre ad uno stesso personaggio, a Dante. Ma ciò che nei quadri voi vedete è il luogo, la pena, lo stato presente di colui che parla, l'attore che narra, non l'attore che fa: l'azione rimane invisibile: è il dramma nella sua prima infanzia, misto di narrazione e di coro, di epica e di lirica, senza ancor niente di proprio, il dramma a racconti, dove l'azione è narrata, non rappresentata: la qual forma propria de' rozzi inizii del dramma è qui ingenerata dall' intima necessitá della situazione. Bene il poeta ha ingegnosamente introdotto qua e lá parecchie scene veramente drammatiche, brevi fatti che hanno luogo nell'altro mondo, come il caso di Cavalcante, l' incontro di Dante con Beatrice, la beffa che il Navarrese fa ad Alichino, il piato di Sinone e maestro Adamo. Ma in generale ti par quasi di assistere ad uno di quegli atti primi, nei quali avanti che incominci l'azione il protagonista racconta la sua storia ad un suo confidente, mezzo usatissimo nelle tragedie classiche a mostrare gli antecedenti ed i caratteri. Se non che qui il dramma è a rovescio: l'azione è morta, ed il carattere che vi ha dato impulso è solo del dramma ciò che sopravvive e ti sta innanzi con la stessa indomata energia e vivace freschezza che mostrò nell'opera: sicché qui trovi vivo e presente meno una serie di fatti che di caratteri e di passioni: l'anima rimane nella sua intrinsechezza: la vita esteriore in cui il carattere si esprime non l'ha piú, l'ha avuta un tempo ed ora non resta che la ricordanza. Cosí della societá e dell' individuo, dell'epopea e del dramma non hai che la semplice base, di su dalla quale è precipitato l'edificio che vi sorgeva un giorno, e di cui rimane ancora un'eco lontana, un lirico: *io fui!*

Riassumendo, nell'epica non solo l'azione è rappresentata come un fatto, ma nella forma di fatto si manifesta pure il suo elemento costitutivo, cioè a dire i suoi motivi interni: tutto

è un di fuori, che il poeta, messo in certa lontananza, contempla e descrive. Nella lirica vien su il subbietto, il poeta che si mescola con l'universo ed effonde le sue impressioni in sentimenti e riflessioni. Nel dramma l'azione ha il suo significato come effetto di caratteri e di passioni, che si manifestano nella loro intrinsechezza per bocca degli stessi attori, senza opera di poeta. Ma al di sopra di queste distinzioni astratte stanno le poesie primitive, vere enciclopedie, bibbie nazionali, non il genere, ma il tutto, che contiene in sé il germe di ogni varia esplicazione dell'arte posteriore.

Di tal fatta è la *Divina Commedia,* che per vastitá di contenuto entra a tutte innanzi, o, per dir meglio, essa è il contenuto universale, di cui tutte le poesie non sono che frammenti. Essa abbraccia tutto il circolo della creazione, sfera immensurabile del mondo divino conforme alla morale veritá, sfera immobile entro di cui si movono tempestosamente tutte le passioni terrene. Essa non è dunque questo o quel genere di poesia, ma tutta la poesia in tutte le sue forme essenziali: e però nessuno di questi generi è perfettamente esplicato e distinto, ché cosí quell'uno annullerebbe in sé tutti gli altri: l'uno entra nell'altro, l'uno si compie nell'altro. Siccome i due mondi sono cosí unificati che voi non potete dire: — Qui è l'uno e qui è l'altro —; cosí i diversi generi sono fusi in maniera che nessuno può segnare i confini che li dividono, né dire: — Questo è assolutamente epico, questo drammatico —. E questo è, perché il fondo interiore della *Divina Commedia* non è sistematico, una concezione astratta secondo questo o quello esemplare, questa o quella regola, ma sgorga spontaneo e naturalmente dalle viscere del subbietto; e noi abbiamo veduto che le condizioni vitali della situazione richiedono la unificazione de' due mondi e de' tre generi, tutto l'universo e tutta la poesia.

La critica suole astrarre ed analizzare; ma qui l'analisi è una mutilazione: la poesia dantesca non può essere compresa che come tutto, come unitá superiore alle distinzioni poetiche: e chi vuol cacciarla per forza nei cancelli aristotelici proverá quell' impaccio in cui si trovò il Tasso quando si studiò di definirla con l'*Iliade* innanzi e con Aristotile in mano.

Lezione V

IL CONCETTO DELLA DIVINA COMMEDIA

Onde siamo partiti? Noi non siamo partiti da un'astrazione; noi non siamo partiti dalla nuda materia o dalla nuda forma. Fondamento della nostra critica è stata la situazione, la materia condizionata e determinata dalle sue leggi proprie, cominciando di lá onde dee far principio lo stesso poeta, che solo nella situazione dee trovare la sua impressione. Noi dunque abbiamo esaminato il subbietto dantesco a parte a parte, ed abbiamo veduto emergere dalle sue condizioni organiche un poetico universo, che contiene in sé tutta la vita, il presente e l'avvenire, il terreno ed il divino. Questa unitá deve ora avere il suo significato, il suo concetto, che determini il suo indirizzo, il punto da cui muove, il punto a cui riesce, le gradazioni per cui passa: niuna creazione poetica può farne senza: tutto ciò che vive ha il suo concetto, la ragione del suo essere.

Qual è il concetto informativo della *Divina Commedia*?

In ogni quistione che noi poniamo ci troviamo tra i piedi regole ed opinioni quanto assolute tanto inesatte di una critica giá morta nello stato presente della scienza, ma viva ancora nel volgo degl' insegnanti, e quindi nelle scuole. Cominciamo dunque dal ben determinare la parte speculativa. Ogni totalitá deve avere il suo concetto, che la renda unitá, e dal quale prendano qualitá tutte le sue parti; altrimenti essa non è che un informe ed arbitrario accozzamento. Ma il concetto è di diversa natura secondo la materia in cui lavora, ed altra è la

sua condizione negli esseri viventi, altra nella scienza, altra nell'arte. Nella vita reale il concetto è manchevole, e talora rimane mutilato e quasi perduto in mezzo all'accidente; nella scienza esso è pensiero puro, estrinseco ed astratto: e la critica ordinaria non esce da questo doppio presupposto, ed ora empiricamente rimane nel cerchio del puro fatto, ora pone come fondamento di poesia una vacua generalitá, una massima morale, un vero religioso e politico. Ragioneremo a suo luogo della scuola empirica, per la quale il concetto è una lettera morta: toccheremo ora dell'opinione di quelli i quali confondono il concetto poetico col razionale, e, tenendo poco conto di ciò che essi chiamano superficiale bellezza, pongono l' importanza capitale di una poesia nei veri di cui ci è maestra. Il pensiero non si presenta dapprima nella sua generalitá; il mondo non comincia con la scienza. Solo dopo lungo tempo il pensiero si disviluppa dalla scorza, e voi lo trovate nei primi tempi involuto ed inscio di sé nell' istinto, nel sentimento, nell' immagine, nell'azione. L'umanitá è come l'anima: ella pensa sempre; ma ora pensa adorando, ora immaginando, ora operando. Vi è un primo stadio, in cui non si ha ancora né scienza né poesia né pensiero puro né pura immagine; i due termini rimangono l'uno estraneo all'altro, amendue astratti: è il tempo del simbolo, dell'allegoria, della personificazione e spesso del quantitativo e del meccanico; quindi del gigantesco, del mostruoso e dell'enigmatico. È il naturale accozzato con l'animale, l'animale con l'umano; la natura cessa di essere una cosa viva e diviene un segno, una lettera, una cifra. Il leone non è piú un essere vivente; voi me lo spogliate delle sue qualitá e non gli lasciate che quella sola che fa al vostro scopo; indi me lo unite col tale altro animale, che mi avete ugualmente mutilato, e da questa congiunzione meccanica nasce una forma mostruosa avente il suo significato in un fuori di sé, in un sottinteso, in ciò che mi chiamate concetto. E poiché quella forma può ancora avere altre qualitá, e perciò altri significati, spenta la tradizione, perduta la memoria del significato arbitrario datole in prima, che cosa rimane? La forma è un mostro, il pensiero è un' incognita: la

poesia diviene una sciarada. In questo primo stadio il pensiero soprastá all' immagine senza scendere in essa, quasi farfalla che gira intorno alla fiamma come attirata dal suo splendore, e non sa risolversi. Verrá tempo che, come la farfalla, il pensiero anch'esso vi cadrá dentro, e, consumata la sua parte astratta, ne uscirá trasfigurato, ne uscirá poesia. Il popolo greco, che ebbe un senso cosí squisito del bello, espresse con vivace fantasia questo passaggio dalla Sfinge all'uomo, dal quantitativo al qualitativo, dalla natura astratta alla natura viva, la vittoria dell'arte, l'assorbimento del pensiero. Pigmalione s' innamora della sua propria statua e sconsolatamente la bacia e la si stringe al seno, quando nel delirio del desiderio sente la fredda pietra riscaldarsi e muoversi tra le sue braccia e farsi persona viva. E cosí è. Allora avremo perfetta poesia, quando l' immagine astratta diverrá idolo, l' idea astratta ideale, ed alla personificazione succederá la persona. L' idolo è l' immagine che ha dentro di sé la sua ragion d'essere, il suo pensiero; l' ideale è l' idea viva, l' idea cosa, l' idea fatta idolo; la persona è la creatura libera, che abbia in sé la sua unitá, la sua anima, il suo significato: tale è la bellezza greca.

Diremo ora noi che nei tempi moderni questa bella unitá sia rotta? Il cristiano nel primo calore del sentimento si macera il corpo, abbatte templi, spezza idoli, dispregia le belle forme antiche, guarda il nudo vero: lo spirito uccide la lettera. Temperato il primo fervore, risorge il culto della forma, e contro questa nuova idolatria ecco su la riforma: il pensiero abita la nuda parete. Tutti i critici moderni sotto diverse formole riconoscono questa preponderanza del pensiero, questa progressiva emancipazione dello spirito dalla carne, che è il sostanziale del mondo cristiano. Ma guardiamoci dal cadere nell'esagerazione e parzialitá de' sistemi: il pensiero non è astratto dalla forma, come nell'allegoria primitiva; ma vive con lei ed in lei, salvo che in luogo di obbliarsi in quella vi si sente come anima, come pensiero; ha un corpo e sa di averlo; sa di avere un corpo e sa di non esser lui: il corpo è la bella persona di Laura, la veste di Elena, velo dello spirito: il Petrarca ed il Goethe in tanta

distanza di secoli s' incontrano e si riconoscono. Io non posso stendermi piú; ve ne darò un esempio. Gli antichi rappresentavano la Fortuna in forma di bellissima donna che gira intorno ad una ruota velocissimamente. Volete voi ora sapere che cosa diviene questa ruota in Dante? Un pensiero puro.

Necessitá la fa esser veloce.

È la spiegazione di quello che nell'antico è rappresentato; è il corpo dissolutosi in pensiero; è l' intelligenza che spodesta la fantasia: in questi termini la poesia è morta: il tempio è spogliato delle sue statue, anzi il tempio stesso è crollato. Ma no: Dante non si sta contento a questo. La Fortuna non è per lui un concetto, ma una Dea, che in mezzo al tumultuoso fervore delle ire mortali serba l' immortale serenitá di un Dio di Omero.

Ma ella s'è beata e ciò non ode:
Con l'altre prime creature lieta
Volve sua spera, e beata si gode.

È una rappresentazione greca entro di cui si move visibile il pensiero; è la statua greca, ma con gli occhi mobili, finestre dell'anima, che di quivi trasparisce. Nella storia della poesia cristiana appariscono come necessari momenti l'allegorico e il didascalico: noi li troveremo nella *Divina Commedia*. Questo noi possiamo spiegarlo e scusarlo in Dante, dobbiamo vituperarlo nei moderni. E poiché ad una critica decrepita, che poneva ogni valore nelle parole, è succeduta una critica astratta, che guarda principalmente al concetto; poiché ad una poesia vacua e sonora, *vox et praeterea nihil*, è succeduta in alcuni una poesia metafisica e nebulosa, non si stimerá soverchio che io insista su questo punto. Il pensiero, o me lo prendete nella sua severa astrattezza, o me l'ornate di figure e di tropi, o me lo vestite di un leggiadro velo simbolico, può ben essere un accessorio, non mai il sostanziale di una poesia. Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte. Che cosa è il pensiero per un

gran sonatore? Il pensiero è melodia: nel tempo stesso gli lampeggia dinanzi e gli freme sotto le dita. Che cosa è il pensiero per un grande oratore? Il pensiero è la parola: infiammato, innalzato dal suo uditorio, egli pensa e parla ad un tempo. Che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine: egli non può, egli non dee saper pensare se non per mezzo della sua immaginazione. Giacomo Leopardi si è levato nelle piú alte regioni della metafisica; ma innanzi a quella invitta fantasia l'idea si fa marmo, ed i suoi pensieri si chiamano Consalvo, Silvia, Aspasia e Saffo. Pur quando, affranto dalla sventura, sta tristamente abbandonato in sulle falde del Vesuvio, come la solitaria ginestra che gli sta innanzi, la vita di quel malinconico fiore desta in lui sulla vanitá della vita gli usati pensieri, ma non le usate immagini, e la ginestra rimane unico fiore di poesia nell'ariditá del suo ultimo canto. Di tutti i diletti della vita egli non gustò altro che le arcane gioie dell'arte: anche queste allora gli venivano meno, e la stanca fantasia rimase, mesta contemplatrice, fisa in quel fiore senza poter di quivi spiccare il volo verso le sue consuete altezze.

Non vogliamo dunque cercare nella *Divina Commedia* né teologia né filosofia né morale: ella è divina non per questo, anzi malgrado questo. Il poeta ha serbata tutta la freschezza della sua fantasia in mezzo all'ariditá della scuola ed alla pedanteria de' suoi tempi. Il concetto del suo universo non gli si offre innanzi sciolto e puro, come un vero filosofico, ma involto e diffuso, come forza viva, per entro tutta intera la sua creazione: è il sostanziale, il necessario, la stessa essenza della situazione, che si va evolvendo a mano a mano nelle piú svariate forme. Innanzi al poeta non si presentano che fantasmi: è la critica che disviluppa di quivi il concetto e lo pone come principio astratto.

Il principio generativo del mondo cristiano e moderno è, come abbiamo veduto, la consapevolezza e la libertá dello spirito sotto le forme in cui vive, il suo successivo assottigliarsi e scorporarsi e idealizzarsi. Or questo, e non alcun vero particolare, è la sostanza dell'universo dantesco, il quale è perciò la

progressiva dissoluzione delle forme, un costante salire di carne a spirito, il cammino dalla materia allo spirito mediante l'espiazione e il dolore, dal satanico al divino, dal male al bene, dall'inferno al paradiso. Omero trasporta gli dei in terra e li materializza; Dante trasporta gli uomini in cielo e li spiritualizza. La materia vi è parvenza; lo spirito solo è; gli uomini sono ombre; i fatti umani si riproducono come fantasmi dinanzi alla memoria; la terra stessa è una rimembranza che ti fluttua davanti come una visione; il reale, il presente è l'eterno infinito spirito; tutto l'altro è « vanitá che par persona ». Questo assottigliamento del corporeo è progressivo: il velo si fa piú e piú trasparente, infino a che non si dilegua affatto dinanzi all'occhio. L'*Inferno* è la sede della materia, il dominio della carne, il regno del male; il terreno vi è non solo in rimembranza, ma in presenza; la pena non modifica punto i caratteri e le passioni; il peccato, il terrestre in quanto terrestre si continua nell'altro mondo e s'immobilizza in quelle anime incapaci di pentimento: peccato eterno, dolore eterno. Nel *Purgatorio* cessano le tenebre e ricomparisce il sole, la luce dell'intelletto, lo spirito: il terreno è una rimembranza penosa che il penitente si studia di scacciare da sé, e lo spirito a poco a poco, sciogliendosi dal corporeo, si avvia alla sua compiuta redenzione. Nel *Paradiso* l'umana persona scomparisce, e tutte le forme si risolvono ed innalzano nella luce; piú si va su, e piú questa gloriosa trasfigurazione s'idealizza, insino a che al cospetto di Dio, dell'assoluto spirito, la forma vanisce e non rimane che il sentimento:

> . . . . Tutta cessa
> Mia visione, ed ancor mi distilla
> Nel cuor lo dolce che nacque da essa.

La forma si liquefá come neve; intangibile e invisibile come il suono della voce.

> Cosí la neve al sol si disigilla;
> Cosí al vento nelle foglie lievi
> Si perdea la sentenzia di Sibilla.

Ma il concetto dantesco non rimane inerte in questa generalitá: dopo di aver costruito il mondo a sua immagine, voi lo trovate sempre vivo nel cammino naturale ed intellettuale delle universe cose, sotto tutte le forme, in tutte le quistioni sociali, in religione, in filosofia, in politica, in morale; e cosí si concreta e si compie in tutti gl' indirizzi della vita. In religione esso è il cammino dalla lettera allo spirito, dal simbolo al pensiero; nella scienza, dall'errore alla ragione, e dalla ragione alla rivelazione; in morale, dal male al bene mediante l'espiazione; in politica, dall'anarchia all'unitá. Ma ciò non basta: noi non siamo ancora nel campo della poesia; il concetto non ha ancora raggiunto la sua piena concretezza, non vive ancora. Noi dobbiamo sottoporlo alle condizioni di spazio e di tempo; esso dev'essere storia: il tale uomo, il tale popolo, il tale secolo. Cosí in religione voi avete innanzi la Chiesa romana, il papato, che il poeta studiasi di emancipare dalle cure terrene ed alzare verso il suo tipo spirituale; in filosofia voi avete la scienza volgare, la scienza dell'apparenza, come il poeta la chiama, a cui contrappone la scienza della veritá in paradiso; in morale vi stanno innanzi le passioni, le discordie, le colpe, i vizii del medio evo, da cui a poco a poco vi allontanate nel vostro cammino verso il sommo bene; in politica vi sta in presenza l' Italia anarchica, scissa, sanguinosa, che il poeta sforzasi di comporre a concordia ed a pace nell'unitá dell' impero. In tutti questi aspetti il punto da cui partite è il senso, la selva, anarchia religiosa, scientifica, morale, politica ad un tempo; il punto a cui giungete è lo spirito assoluto, cioè Dio, la Veritá, la Bontá, l'Unitá, l'ultimo Ideale. Antagonismo vivace, in cui l'un termine, il mondo avvenire, è dal poeta posto di rincontro alla societá del suo tempo: al mondo quale dev'essere oppone il mondo qual era allora. Sicché l'eterna collisione del terreno e del divino, che si continua anche in paradiso, quel suo incessante ritorno a' suoi tempi, quel passato a cui pone sempre dirimpetto il presente, quel suo perpetuo sdegno di tanta dissonanza non è un divagare, non è digressione, ma parte inseparabile del suo concetto: è l' idea che giudica il fatto, è il cielo

che giudica la terra. Cosí i due mondi sono in una opposizione che è sciolta nel tempo stesso che è posta, non potendo il passato o il terreno comparire dinanzi all'eterno presente senza dileguarsi a un tempo come cosa vana; e tutto l'universo dantesco non è nel fondo che questa fatale opposizione posta e sciolta, la vittoria progressiva dello spirito sul senso, di Dio sopra Satana. Non vogliate dunque, o comentatori, chiamarmi questo poema o religioso, o didascalico, o politico, o morale; non vogliate ridurmelo a querele di cattolici e protestanti, a dispute di guelfi e ghibellini; non vogliate neppure rinchiudermelo in uno scopo unicamente italiano, grande ch'ei fosse: il concetto dantesco è ben piú alto, bene al disopra di queste differenze che contiene tutte in sé. In luogo di guardarmelo dalla cima del monte, voi me lo contemplate nella pianura, e prendete per il tutto quello che voi incontrate nella diritta linea del vostro cammino senza degnarvi di guardare a destra e a manca. Ché se volete dargli un nome, chiamatemelo il poema dell'universo, l'eterna geometria e l'eterna logica della creazione incarnate nei tre mondi cristiani, la cittá di Dio, entro di cui si riflette la cittá dell'uomo in tutta la sua realtá del tal luogo e del tal tempo, l'una tipo ed esemplare e giudice dell'altra.

Lezione VI

VITTORIA DEL GENIO SULLA CRITICA

Se voi ora voleste consultare gl' innumerabili comentatori della *Divina Commedia,* voi gli udreste rispondere: — Avete creduto di aver toccato il fondo della poesia dantesca, e vi siete ingannati. Fin qui vi è stata innanzi la scorza, la superficie, l'apparenza; quello che vi sta di sotto, il significato vero, vi è sfuggito; voi avete guardato con l'occhio volgare il sole ed avete detto: il sole gira; guardatelo con l'occhio della mente, e direte: il sole sta fermo; la poesia dantesca è essenzialmente simbolica o allegorica; altro si dice ed altro s' intende; né alcuno la capirá mai che non abbia squarciato il velo e discoperti i veri che vi si trovano adombrati. — Di questi veri si son posti essi in traccia, e dal Boccaccio infino a noi le piú diverse interpretazioni, i piú opposti sistemi sono venuti fuori. E poiché oggi l'allegoria è tornata in onore, né si pubblica quasi in Germania un'edizione della *Divina Commedia* che non sia ciascun canto accompagnato dalla sua spiegazione allegorica, è pur forza che mi ci arresti alquanto.

L'allegoria uccideva la religione e la poesia antica. I filosofi pagani, credendo di puntellare la cadente religione, la disciolsero in simboli; e quando una religione è accettata come simbolo, è morta. I loro sforzi accelerarono la sua caduta: il cristianesimo sopravvegnente, facendo guerra al senso, alla lettera, alla materia, in nome del Dio spirituale, distrusse tutte le forme antiche. La guerra si distese a poco a poco dagl' idoli alla poesia:

la melodia del verso, l'eleganza dello stile rendeva odore di paganesimo: la veritá e non altro che la veritá: tutto il resto era tenuto lenocinio ed artifizio. E perciò, quando l' immaginazione umana non si contentò piú di quella severa nuditá; quando, passato il primo fervore, si cercò di aiutare il sentimento per via del sensibile, la poesia fu accettata, non per sé, ma come simbolo e veste del vero. Cosí l'allegoria fu una specie di salvacondotto, pel quale la poesia poté riapparire tra gli uomini. Di qui l' indole allegorica di tanta parte de' lavori poetici del medio evo e la falsa poetica onde venivano giudicati. Vero chiamavasi allora o un principio, o un fatto reale: la veritá poetica non era compresa. Quindi la poesia per se stessa era tenuta un tessuto di menzogne, e poeta e mentitore era creduto, come dice il Boccaccio, la medesima cosa, ed i versi erano chiamati, secondo le parole di S. Girolamo, cibo del diavolo. I poeti che si abbandonavano ingenuamente alla loro ispirazione eran detti popolari, e solo i dotti erano appellati solenni. Dante stesso, che non poté sottrarsi né a quelle tendenze né a quella poetica, chiama strani i versi che rinchiudono finzioni, nelle quali sia velata alcuna dottrina, né sa difendere la poesia che come *banditrice del vero sotto il velame della favola ascoso*, di modo che il lettore *sotto alla dura corteccia, sotto favoloso ed ornato parlare trovi salutari e dolcissimi ammaestramenti*. Nel *Convito* egli è il critico di se stesso, esponendo e dichiarando i principii, dai quali si è fatto guidare nelle sue poesie, e le intenzioni e i significati che ci ha voluto celar sotto. Secondo lui, la esposizione poetica conviene essere « litterale » ed allegorica. Il senso allegorico è quello che si nasconde sotto il manto della favola, ed è una veritá ascosa sotto bella menzogna; cioè a dire la poesia per lui è una bella menzogna, la quale non ha alcun valore, se non in quanto sia figura del vero. Ve ne darò per saggio la esposizione ch'egli fa del primo verso d'una sua canzone:

Voi che intendendo il terzo ciel movete.

Il critico distingue qui la sentenza letterale e *fittizia* dall'allegorica e *vera*, com'egli dice. Cominciando dalla letterale, ragiona distesamente del terzo cielo e di coloro che ne sono motori ed a' quali egli parla. Ma allegoricamente il cielo è la scienza, i cieli sono le particolari scienze, il terzo cielo o il cielo di *Venere* è la *Rettorica*, le intelligenze motrici sono Boezio e Tullio, che destarono nel poeta l'amore della filosofia, infiammandolo coi raggi della loro stella, cioè con lo splendore delle loro scritture. E togliendo da ciò occasione, il poeta ci dichiara il senso allegorico de' pianeti e delle stelle. A' sette pianeti rispondono, secondo lui, le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, *Grammatica, Dialettica, Rettorica, Aritmetica, Musica, Geometria, Astrologia*; all'ottava spera, cioè alla stellata, risponde la *Fisica* e la *Metafisica*, alla nona la *Scienza morale* ed al cielo quieto la *Teologia*. Ma ciò che dee fare piú maraviglia è il vedere le strane similitudini ch'egli trova tra la figura e il figurato. E, per esempio, la *luna* si somiglia con la *Grammatica*; « che se la *luna* si guarda bene, due cose si veggono in essa proprie... : l'una si è l'ombra che è in essa, la quale non è altro che raritá del suo corpo, a cui non possono terminare i raggi del sole e ripercuotersi cosí come nelle altre parti; l'altra si è la variazione della sua luminositá, che ora luce da un lato, e ora luce dall'altro, secondo che il sole la vede. E queste due proprietá ha la *Grammatica*; ché, per la sua infinitade, li raggi della ragione in essa non si terminano in parte, spezialmente delli vocaboli: e luce or di qua or di lá, in tanto quanto certi vocaboli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che giá non furono, e molte giá furono che non saranno ». E parimente « il cielo di *Venere* si può comparare alla *Rettorica* per due proprietá: l'una si è la chiarezza del suo aspetto..., l'altra si è la sua apparenza, or da mane, or da sera. E queste due proprietá sono nella *Rettorica*; ché la *Rettorica* è soavissima di tutte l'altre scienze... Appare da mane, quando dinanzi al viso dell'uditore il rettorico parla: appare da sera, cioè retro, quando la lettera per la parte remota si parla per lo rettorico ». Che cosa ve ne pare? E chi, se egli non ce lo avesse detto, avrebbe

potuto indovinare che il cielo di *Venere* significhi la *Rettorica* ed i motori di esso cielo significhino Boezio e Tullio? Bene egli ha potuto dire altrove, parlando delle sue canzoni, che la vera sentenza di quelle *per alcuno vedere non si può, s' ei non la conta, perché è nascosa sotto figura di allegoria.* Ed in fede vostra, come potrebbe altri cogliere tra due oggetti relazioni affatto estrinseche, arbitrarie e sottili anzi che vere? Aggiungete che l'autore, oltre l'allegorico, ha in serbo il senso morale ed anagogico; e quando si pensa che le moralitá da lui cavate ed i sovrasensi, cioè i significati spirituali ch'egli aggiunge ai letterali, sono parimente arbitrarii ed estrinseci, quale speranza si avrá di trovare un filo in tale labirinto? Eppure egli è in questa nascosa veritá che Dante ripone il midollo della sua poesia, e la bellezza è il senso letterale ed apparente ch'egli lascia al volgo. Nella chiusa d'una sua canzone egli esclama:

Canzone, io credo che saranno radi
Color che tua ragione intendan bene,
Tanto lor parli faticosa e forte:
Onde se per ventura egli addiviene
Che tu dinanzi da persone vadi,
Che non ti paian d'essa bene accorte;
Allor ti priego che ti riconforte,
Dicendo lor, diletta mia novella:
Ponete mente almen com' io son bella.

Il che significa, come spiega lo stesso autore: « Canzone, se mai capiti innanzi a persone che non comprendano il tuo senso allegorico, ma solo il litterale, non ti smarrire, ma di' loro: poiché non vedete la mia bontá, ponete mente almeno la mia bellezza »... « O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, egli soggiunge, non la rifiutate però; ma ponete mente alla sua bellezza, ch' è grande sí per costruzione, la quale si pertiene alla Grammatica; sí per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici; sí per lo numero delle sue parti, che si pertiene alla Musica ». — Cosí spiega il poeta, sublime ignorante, che disconosce se stesso e pone in qualitá grammaticali

e rettoriche e musicali quella bellezza, spontaneo frutto d' ispirazione, ch'egli sentiva con tanta squisitezza e potenza e che è non solo il di fuori, ma il di dentro, non solo apparenza, ma sostanza, non solo immagine, ma veritá, non solo lettera, ma spirito. Bella è la sua canzone per la naturale e profonda pittura de' contrari pensieri che battagliano nel suo cuore, e non punto per le veritá e per le moralitá che sono rimaste nella sua intenzione; anzi il senso allegorico turba a quando a quando la chiarezza del senso letterale, e raffredda l'affetto e scolorisce l' immagine: onde il difetto di questa poesia è in quella parte appunto che il poeta indirizza ai savii, ed il pregio è in quella che egli disdegnosamente lascia al volgo. Questo falso concetto che Dante ebbe della poesia insieme coi piú grandi ingegni del suo tempo, come ne fa fede il comento del Boccaccio, e che, tramandatosi quasi per tradizione non piú esaminata ne' secoli posteriori fino al Tasso e al Gravina, è oggi novamente ricomparso sotto piú scientifico aspetto, basta a spiegarci i principali difetti che si possono notare nella *Divina Commedia*. Il pensiero talora nella sua cruditá scolastica e pedantesca, tal altra nella sua severitá razionale, piú spesso abbellito d' immagini e di paragoni, che pure non bastano a vincere la sua natura astratta, vi ha troppo gran parte. Inoltre le figure simboliche da lui immaginate ricordano alcuna volta piú i mostri orientali che la schietta bellezza greca, personificazioni astratte, anziché persone conscie e libere; e valga ad esempio il Grifone del purgatorio e l'Aquila del paradiso. E quantunque il senso letterale, secondo la sua stessa teoria poetica, debba essere indipendente dall'allegorico, di modo che sia intelligibile per se stesso, nondimeno, preoccupato com'egli è del secondo senso che ha in mente, non di rado gli escono dalla penna particolari che punto non hanno attinenza con la lettera, e si riferiscono al concetto inespresso rimasto al di fuori di quella, com' è del famoso Veltro che dee cacciare la Lupa: il che turba il lettore, lo trae violentemente dalla serena contemplazione poetica, e lo gitta sospeso e raffreddato in investigazioni storiche e filosofiche, che è a dire in regioni estrinseche alla poesia. Questa presenza perenne di un

concetto astratto, che aleggia al di sopra della sua rappresentazione e vi si introduce a quando a quando e turba la chiarezza e l'armomia, vizia anche in parte il suo stile.

Dotato di un'acuta intelligenza, dimesticatosi con le piú astruse dottrine di quei tempi ed avvezzo alle ingegnose argomentazioni delle scuole, non sempre ei si contenta della schietta e lucida esposizione omerica, ma va talora cercando rapporti lontani e sottili; sicché, in luogo di chiarire ed illustrare, non riesce che ad intralciare ed intenebrare. Cosí nel canto XXVII del *Paradiso*:

> E tal nella sembianza sua divenne,
> Qual diverrebbe Giove, s'egli e Marte
> Fossero augelli e cambiassersi penne.

E nel canto XXV:

> Poscia tra esse un lume si schiarí,
> Sí che se il Cancro avesse un tal cristallo,
> Il verno avrebbe un mese d'un sol dí.

Quando egli scriveva cosí, il suo animo si trovava in uno stato impoetico, e tutta la sua scienza astronomica non vale ad illuminarci né quella sembianza né quella luce. Questi difetti rimangono però parziali e non penetrano nella essenza stessa della concezione poetica. Dante volle fare una poesia allegorica, e non vi riuscí, perché era poeta: il poeta vinse il critico, la poesia trionfò della poetica. La favola, quello ch'egli chiama bella menzogna, innalza la sua fantasia e lo soverchia, ed egli vi si lascia ir dietro come innamorato, né sa creare a metá, né sa arrestarsi a mezzo il cammino. Nel caldo della ispirazione non sa egli, come vien fatto agl'ingegni mezzani, serbarsi tranquillo e pacato, col suo pensiero preconcetto innanzi, e immaginare figure mozze che vi rispondano con perfetto riscontro, particolare con particolare, accessorio con accessorio. No, no. Innanzi a Dante i pensieri diventano fantasmi: vuol

costruire un'allegoria, ed eccoti fuori una poesia; ha in mente una personificazione, e sotto la penna gli esce una persona. La Teologia diviene Beatrice, la Ragione diviene Virgilio, l' Uomo diviene Dante Alighieri, esseri vivi e compiuti che hanno infiniti lati proprii, indipendenti dal concetto, di cui dovrebbero essere simboli. Il simile è di Caronte e di Cerbero e di Catone e di S. Bernardo e di quanti personaggi è stata feconda la fantasia dantesca.

In tanta pienezza di realtá dove trovare l'allegoria? E qual maraviglia che la stessa figura significhi questo per un comentatore e questo per quell'altro? Qual maraviglia che in tanta ricchezza e diversitá di particolari si trovino nella stessa figura argomenti per provare la veritá di questa o di quella interpretazione? Se ponete mente a quel particolare, il leone della selva significa questo; se ponete mente a quell'altro, il leone significa quest'altro: onde l'eterno battagliare de' comentatori che non è riuscito né può riuscire a nessuna valida conclusione: la loro disperazione è il trionfo di Dante; egli ha sigillato il suo pensiero con sette suggelli; l' idea è tutta calata nella realtá della vita. Mirate quella statua egizia, quella persona d'uomo col corpo di leone: voi potete affermarmi con sicurezza: — Significa questo. — Mirate quella statua greca, quel Giove di Fidia, quell'Apollo del Belvedere: guardatevi dall' imitare Creuzer, dal cercarvi entro un'allegoria; voi volete spiegarmela, e me la distruggete: quell'armonica bellezza è cosa viva, ed il suo significato non è nella natura delle sue varie parti, ma nella stessa bellezza, sua ragione e sua vita. Le figure dantesche non sono il senso letterale, la morta lettera, che abbia fuori di sé la sua spiegazione. Ciascuna figura porta dentro di sé il suo pensiero: i tre mondi, presi nel senso proprio, hanno in se stessi il loro compiuto significato; e quivi, quivi solo, è la poesia. Onde poniamo pure che i comentatori si accordino in una comune allegoria, cosa piú desiderabile che possibile, certo ciò varrebbe a spiegarci quel passo oscuro, quel verso sibillino, quel particolare indefinito, che non concordano col senso letterale e che hanno attinenza con qualche altra cosa rimasta nella mente di

Dante; ma niente aggiungerebbe al pregio intrinseco della poesia, che ha in sé la sua ragione ed il suo valore.

Guardate una piramide: voi non conoscete a qual uso fosse destinata e di che sia simbolo. E che importa? Per ammirarla e per dire: — Ecco una sublime poesia! — voi non dovete fare altro che guardarla. Ma ecco un antiquario che vi dirá: — Quella piramide era un sepolcro di re —; ed ecco un filologo che soggiunge: — Guardate quei caratteri; ella era sepolcro del tal re, nel tal tempo. — Preziosa scoperta per la storia, ma superflua per l'arte. Dante ha avuto finora i suoi mille antiquarii e filologi, tanto meno felici di quelli, quanto è men facile di spiegare l'opera libera del poeta che il lavoro essenzialmente simbolico dell'architetto.

Dante ha avuto i suoi mille antiquarii e filologi: non è egli tempo che nella grande poesia si cerchi la poesia, cioè quello per cui Dante è immortale?

Lezione VII

ALLEGORIA GENERALE DEL POEMA DANTESCO

In ciascuna finzione dantesca si nasconde una veritá o moralitá spesso volgare: talora il poeta stesso ne fa accorto il lettore, come nei noti versi:

> O voi che avete gl' intelletti sani,
> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani.

Dove egli, secondo che nota un comentatore, intende nel fatto di Medusa mostrarci come l'uomo rimane facilmente invescato ne' diletti sensuali, quando non si copre con lo scudo della ragione. Forse ha voluto intender questo, forse altro: gli è una specie di *fabula docet*, di quelle massime triviali di prudenza e di sapienza, che si possono cavare a dozzina da ogni favola e da ogni racconto. Il lettore, se veramente ha l' intelletto sano, non si dee dar pensiero piú che tanto di questi concetti affatto estrinseci al contenuto poetico, che si possono applicare a tutte le poesie, di quegli ammaestramenti che l'avolo, il babbo, il maestro sogliono trarre coi denti dalle storie e che non valgono che ad annoiare i fanciulli: essi ricordano il fatto ed obliano il precetto. Per gustare la poesia egli è necessario che noi ci abbandoniamo alla favola con tutta l'anima, con perfetta illusione. Se voi mi arrestate bruscamente e mi dite: — Guardate, tutto ciò è immaginato a bello studio per insegnare questo e

questo —, voi distruggete la mia illusione, mi togliete al mio esaltamento poetico e mi gittate in uno stato prosaico. Di questi concetti che restano fuori della favola non porta il pregio che si ragioni piú oltre: il concetto è sparito e la favola è rimasta; ed essa basta a sé sola. Ben vogliamo intrattenerci intorno a ciò che si chiama allegoria generale del poema, come quella che penetra nella essenza stessa della poesia.

L'uomo traviato dal senso può solo con la guida della ragione e con l'aiuto della Grazia ammendarsi e salvarsi: ecco il succo dell'allegoria dantesca, il senso astratto della *Divina Commedia* nella sua forma piú generale. In questo concetto ci ha due punti estremi, e si va dall'uno all'altro, dal sensibile al razionale, dal terreno al divino, dalle false immagini di bene, dall'apparenza al vero bene, alla sostanza.

E volse i passi suoi per via non vera,
Immagini di ben seguendo false,
Che nulla promission rendono intera.

Nel giro della realtá il mondo de'sensi è la terra, sottoposta all'accidente ed alle passioni; il mondo dello spirito, razionale, etico, o morale che vogliam dirlo, è l'altro mondo, il mondo immutabile della veritá e della giustizia. La poesia comincia dal punto che il poeta traviato in mezzo alle vanitá, alle superbie, alle ambizioni terrene, e disperando di uscirne salvo, vede innanzi a sé dispiegarsi l'altro mondo, il mondo dello spirito, interpretatogli dalla Ragione e dalla Fede.

. . . . . Tutti argomenti
Alla salute sua eran giá corti,
Fuor che mostrarli le perdute genti.

In questa situazione lo stato di traviamento, lo stato terreno è un passato, un antecedente, il presupposto, di cui il poeta ci dá una magnifica rappresentazione allegorica, non potendo farne una descrizione diretta senza aggiungere un poema ad un poema.

La selva è allegoria, come quella di ser Brunetto; perché ivi abbiamo due realtá distinte, di cui l'una è figura e adombramento dell'altra: la selva è l' immagine della terra, d' Italia, di Firenze, di Roma, poco monta; la conclusione è la stessa, è sempre lo stato terreno, lo stato di passione e di errore con questo o quel contenuto: il leone, la lonza e la lupa sono immagini dello stato morale degli uomini terreni, sia che il poeta vi adombri i vizii in genere, o gli uomini viziosi, o la tale cittá, o il tale uomo; il concetto è sempre lo stesso in un contenuto piú o meno particolare. Immaginate ora che Dante, in luogo della selva, abbia rappresentato lo stato terreno, descritto la societá del suo tempo, quegli uomini, quei costumi, quelle passioni: dove sarebbe piú l'allegoria? Ebbene, l'allegoria finisce con la selva: l'altro mondo è rappresentato non sotto figura, ma in se stesso, nella sua immediata realtá: qui non abbiamo lettera e simbolo scissi, non fatto e significato l'uno fuori dell'altro: l'altro mondo non è il simbolo di qualche altra cosa, ma è il mondo razionale stesso effettuato: il concetto e la realtá sono compenetrati. Nondimeno l'altro mondo, come realtá concreta, è piú ricco che la sua idea, il mondo astratto della ragione; e contiene infiniti particolari ed accidenti proprii, i quali, non che offuscar l' ideale, servono a dargli l'evidenza della vita. E parimente i personaggi che abitano l'altro mondo, Dio, gli angioli e i demòni e gli uomini non sono piú esseri allegorici, segno di qualche cosa che non è loro, ma se stessi, compiute persone poetiche, in cui il concetto non è estrinseco, ma il loro stesso ideale, la loro stessa anima. E tutto questo è rappresentato con tanta serietá, con tanta pienezza di vita che io non so perché quelli che reputano l'altro mondo una figura non dicano altrettanto della guerra troiana e del *Paradiso perduto*. Che vogliono intendere essi? Che l'altro mondo non sia una congregazione empirica di fatti? Che esso abbia un significato? Ma certamente: ogni poesia ha il suo significato, il suo concetto; e se perciò me la chiamate allegoria, ogni poesia è allegoria, qual è l'ultima conseguenza del sistema di Creuzer. Che se quello che dite senso allegorico della *Divina Commedia* è il

concetto stesso che informa quel mondo poetico, non vedete che l'allegoria è distrutta, che l'altro mondo è il concetto non figurato, ma effettuato, che prenderlo allegoricamente è prenderlo alla lettera, che tra i due sensi vi è identitá, non somiglianza? Resta dunque che per allegoria intendiate non un concetto astratto, ma realtá, di cui crediate l'altro mondo figura: ciò è piú logico, ma non meno assurdo. Cosí, per tacer d'altri, alcuni sono d'opinione che Dante sotto il velo dell'altro mondo abbia voluto far la storia dell'umanitá; concetto gratuito, postumo, panteistico, appiccato alla *Divina Commedia* dal pensiero moderno. L'umanitá, considerata come l'eterna idea del mondo, vivente nella specie, con indefinito progresso verso il bene, l'umanitá come qualcosa di sostanziale e d' impersonale, che abbia in sé il suo ultimo scopo, è fuori del concetto cattolico, fuori del tempo e dello spirito di Dante. Egli non ha innanzi a sé che individui, la cui storia finale è in un altro mondo: questo ha voluto egli rappresentarci, cristianamente, scientificamente, seriamente. Se vogliamo intendere gli scrittori, poniamoci nel loro tempo e nelle loro idee.

Ma se l'altro mondo ed i personaggi che lo abitano sono da prendere nel loro senso reale e diretto, può affermarsi il medesimo di Dante e di tutti coloro che lo aiutano nel suo fantastico viaggio, come Virgilio e Beatrice? Nessuno dirá che questi sieno simbolo di altri esseri, come la Lupa della selva e il Grifone del *Purgatorio*: rimane dunque che sieno segno di concetti astratti, come il Leone della forza, il circolo dell'eternitá, ecc. Dicono in effetti che Dante sia simbolo dell'uomo, Virgilio della Ragione, Beatrice della Teologia, ecc. E sta bene. Ma non istá qui il punto. Dante, Beatrice, Virgilio, Matilde, S. Bernardo, Lucia, ecc. sono puri segni del concetto, spogliati di ogni qualitá che non risponda a quello, di modo che essi ed il loro concetto rimangano estrinseci l'uno all'altro, figura e figurato? Ovvero il concetto è divenuto loro, si è individuato in loro, ha preso in loro tutti gli accidenti, tutta la libertá della persona? Nel primo caso abbiamo l'allegoria; e nel secondo caso abbiamo la vita, abbiamo la poesia: il concetto è calato nel suo

segno e si è animato. Come l'altro mondo non è figura di un mondo estraneo ed il concetto allegorico è lo stesso concetto che lo informa e lo avviva; cosí questi personaggi non sono simboli di altri esseri, non segno d' idee astratte; il concetto allegorico è divenuto il loro concetto, la loro ragion d'essere, la loro condizione di vita; l'allegoria è calata nella lettera, ha negato se stessa e si è fatta lettera, o, per uscire una volta da questo poco preciso linguaggio, qui non vi è piú senso allegorico e senso letterale: vi è l'unitá poetica, la creatura poetica, ideale e reale ad un tempo, esseri vivi in cui l' idea traspare visibile e conscia, com' è indole della moderna poesia, ma in tutta la sua concretezza, in tutta la varietá della libera persona umana.

Ne addurrò in esempio Dante e Beatrice nelle seguenti lezioni.

Lezione VIII

DANTE

Dante è insieme l'uomo e quest'uomo, ed a questa condizione solo può essere, com'è, una concezione poetica. Egli è l'uomo dell'allegoria, l'uomo terreno, che si svincola da' lacci della materia con l'aiuto della Ragione e della Fede. Ma rimane egli genere? E quando il poeta gli dá il nome di Dante Alighieri, non aggiunge egli al genere altro che un nome di battesimo? Non vedete che l'uomo è qui un individuo, e forse il piú possente individuo che la poesia abbia creato? ed in tutto il suo libero arbitrio, in tutte le sue opinioni e passioni? E per farsi simbolo qual parte della sua personalitá è stato egli costretto a gittar via? Egli ci è qui tutto intero, in tutto quello che è in lui di piú accidentale; e la *Divina Commedia* si può chiamar quasi un diario, nel quale giorno per giorno vedi scritta la sua storia intima in tutta la violenza, in tutte le contraddizioni della sua vita tempestosa, rifacendosi talora, come congettura il Foscolo, sopra il fatto, aggravando, colorendo, mutando secondo le nuove impressioni. Con tanto abbandono, con tanta efficacia ha egli nel suo poema scolpito se stesso che ivi meglio che ne' biografi è a studiare la sua vita. Vediamo i biografi.

Dante o Durante nacque in Firenze l'anno 1265; amò fanciullo con amore di uomo; giovane combatté a Campaldino; morta la sua amata, un anno dopo, il 1291, prese moglie ed ebbe sei figliuoli; entrò ne' pubblici uffici; fu primo magistrato

della repubblica; fu ambasciatore a Roma: sbandito, andò ramingo in Italia, in Francia, in Inghilterra, peregrinando di cittá in cittá senza trovar mai pace e con l'occhio sempre rivolto verso la patria che non dovea piú rivedere; morí a Ravenna.

È questa la vita di Dante? Può esser questa la vita di un grande uomo e la vita di un uomo volgare; la vita di un uomo onesto e la vita di uno scellerato. I fatti per se stessi sono ciechi, ove ad essi non date l'occhio dell' intelligenza: la vita di un uomo è la storia della sua anima, meno quello ch'ei fa che quello ch' ei pensa e sente. Vediamo Dante quale egli si dipinge nelle sue poesie.

Ne' nostri giovani anni sentiamo tutti confusamente agitarsi dentro di noi un mondo intero di forme e d' immagini, forme eteree e tremolanti, senza determinazione, senza limite, raggi di luce non ancora riflessa, non ancora graduata ne' brillanti colori dell' iride, suoni staccati che non rendono ancora armonia. Ciascuno di noi ha sentito qualche volta in sé del cavaliere errante, ha sognato le sue fate, i suoi palagi d'oro, i suoi castelli incantati; ciascuno di noi ha avuto nella sua prima giovinezza, come canta Goethe, qualche dama a proteggere, qualche magia a disfare, qualche tristo a castigare; né altrove è l'incanto della poesia ariostesca, pittura schiettissima e vivace dell'etá giovanile del mondo moderno. Ma questo stato è transitorio; ben tosto la realtá ci toglie a questi sogni dorati, ed incomincia la serietá, l'austera prosa della vita. Nel solo poeta quel mondo fantastico interiore permane e si fa signore della sua anima, e gli tumultua al di dentro impaziente, cupido di luce e di vita, d' informare di sé tutto il creato. E quando la realtá vi contraddice, quando i poeti si abbattono in un mondo che non comprendono, che non li comprende, costretti a rimaner chiusi in sé in un vano fantasticare, essi si sentono incompiuti; e questo stato di negazione, del quale acquistano coscienza, è dolore, e si chiama la noia: è il santo dolore di Giacomo Leopardi. La noia è una malattia sconosciuta all'etá prima de' popoli e degl' individui: il mondo è allora ancor nuovo, le illusioni sono ancor fresche e le speranze ancor verdi: l'universo è tutto una

poesia giovane ancora, non inaridita dalla consuetudine, non disabbellita dal disinganno. Nella poesia di Dante nessun vestigio di questo male: la sua potente anima trabocca al di fuori immedesimata con le ire e gli amori e le speranze e gli errori de' suoi contemporanei, ed egli muore in tutta la giovinezza delle sue illusioni e delle sue passioni. La vita di Dante incomincia da quel dí che i suoi occhi s' incontrarono negli occhi di Beatrice. Ci ha nella vita dell'uomo un momento solenne, in cui l'anima si rivela a se stessa. Per molti questo tempo non vien mai: essi muoiono corpo. Eppure in questo lungo sonno dell'anima talora avviene che un súbito commovimento pubblico o privato la svegli d'un tratto; e il dissoluto giocatore diviene Mirabeau, ed il viaggiatore capriccioso e ignorante diviene Vittorio Alfieri. L'uomo ha bisogno del di fuori per sentirsi, per avere questa divina rivelazione di sé, per poter dire un bel dí: — Ecco a che sono nato! — Quando Dante la seconda volta vide Beatrice, quando ricordò commosso la potente impressione che quella avea fatto sul suo animo ancora fanciullo, l'arte gli si rivelò e si sentí poeta. L'amore è la piú possente musa, e rara è quella poesia ove non entri almeno come accessorio, raro quel poeta che non sia stato da esso ispirato; esso padre delle lingue moderne, primo sentimento della moderna poesia. Ed è ragione: perché nell'amore può principalmente il poeta individuare ed acquetare quel vago mondo di fantasmi che gli tumultua al di dentro: la patria, la gloria, la libertá, tanto possenti sull'anima, tu non puoi rappresentarle poeticamente, se loro non dai apparenza di persona; nel solo amore l'anima trova se stessa in un'altra anima; nel solo amore è realtá quello che altrove è allegoria e figura. Leggete la *Vita Nuova*, il primo racconto intimo de' tempi moderni; leggete la lirica dantesca, cosí piena di Beatrice, cosí calda di passione; e non potrete credere a voi stessi, vedendo quanta possanza ha esercitato l'amore su di una grande anima. Voi non vi troverete vestigio di quell'ozioso fantasticare, di quel vano giuoco d' ingegno, che spesso notiamo ne' lirici coetanei, talora nel Petrarca, quasi sempre ne' suoi imitatori. Le sue canzoni ed i suoi sonetti hanno per fondamento

un fatto reale, che, quasi focile, cava dalla sua anima vive scintille; un fatto di per sé insignificante e comune, ma di potentissimo effetto sul cuore degli amanti. Una parola, un saluto, uno sguardo basta a destare in lui ineffabili moti, estasi, visioni, rapimenti, delirii. Né è maraviglia, perché l'amore è infinito ed indivisibile; perché l'amante effettua nell'amato tutto se stesso, tutto il suo universo, ed un minimo nulla, un fiore, un guanto, un sorriso, un impercettibile moto fa risonare tutta la musica interiore, commove l'anima in tutta la sua infinitá.

Beatrice morí, e, dopo di averla rimpianta e cantata alcun tempo, la vita di Dante prese un indirizzo pratico e politico. A' tranquilli studi, al fervente amore sottentrarono le domestiche cure e le torbide passioni della pubblica vita. A Dante artista succede Dante cittadino. E qui l'uomo suole rivelarsi a se stesso come carattere: egli acquista coscienza della sua personalitá e sforzasi d' imporla altrui. La personalitá talora s' infrange contro gli ostacoli, talora si serba invitta: nel che è posto quel che dicesi comunemente un gran carattere. Ma anche qui è a fare qualche differenza. Vi sono uomini di azione, nati per dominare, che sanno piegarsi per premere, servire per comandare, adulare, corteggiare, compiacere per essere adulati, corteggiati, compiaciuti alla loro volta, e che, guardando inflessibili ad uno scopo, sanno per via prendere mille ingannevoli aspetti: ora volpi, ora leoni; ora magnanimi, ora vili; ora clementi, ora crudeli; ora buoni, ora cattivi; incompresi dal volgo che li chiama mutabili, apostati, rinnegati, e consapevoli essi soli di esser sempre rimasti se stessi. Dante non avea questo carattere: egli non era nato per essere un capo-parte, e tenea piú del Catone che del Cesare: gli uomini di questa tempera nascono sventurati, ammirati sempre, ascoltati mai.

Giusti son due, ma non vi sono intesi!

Inflessibile e severo, fu Dante uomo di passione e di convinzione, o, se vi piace meglio, di passionata fede, e non seppe comprendere né perdonare né tollerare i vizi e gli errori de' suoi

contemporanei, né farne suo pro, né mescolarsi tra gl' interessi e le ipocrisie e le violenze per trarre di male bene, come è pur forza che facciano coloro che vogliono governare. Priore, ei fu costretto a sbandire i suoi migliori amici senza potere acquetare le civili discordie; ambasciatore presso Bonifazio, ei non riuscí che a farsi ingannare e addormentare, materia d' immortali ire, né poté impedire l'andata di Carlo, e vide a sé tolte le sostanze e la patria, ed a Firenze la libertá, prima quasi ancora che il sapesse. Ramingo, ei non serbò lungamente nel suo partito quel luogo che si conveniva al suo ingegno, e non poté farvi prevalere le sue opinioni, né seppe piegarsi alle altrui. Ben presto gli uomini gli vennero a noia, il mondo gli parve intollerabile e, come suole accadere, a lungo andare rimase solo, parte per se stesso. Il che molti gli attribuirono a lode: non fu in lui elezione, ma necessitá di natura. Chi vuol vivere in mezzo agli uomini deve accettarli quali sono, e chi vuol reggerli, deve comprenderli. Dante era troppo sdegnoso d'ogni viltá, troppo intollerante di ogni errore e di ogni vizio; a questi esseri solitari non appartiene il presente, ma l'avvenire è loro.

Toltosi all'azione, rifuggitosi negli studi, rimettea mano con piú accesa volontá alla *Divina Commedia,* la sola e vera sua azione, i cui effetti oltrepassano l'angusto giro de' fini, degl' interessi e delle speranze di quel tempo, e non hanno per confine che l'uomo e il mondo. Ivi legava in un volume eterno, coi destini del genere umano, i suoi dolori, i suoi odii, le sue vendette, le sue convinzioni. E dissi odii e vendette, e dissi vero. Natura possente, Dante fu odiato ed odiò, fu offeso ed offese. Né io posso senza tristezza porre il giovane lirico accanto al maturo autore del divino poema. Nella sua lirica tu vedi un uomo a cui il mondo è ancora straniero, a cui tutto ride, tutto luce; tutto il suo universo sono gli occhi di una donna, nella vergine anima non cape altro sentimento che amore, e in tanti versi tu non trovi una sola parola di odio, di dispetto, di rancore. La giovinezza è santa, e sembra serbi memoria ancora fresca della divina sua origine; è l'etá piú pura e piú generosa della vita. Ed ora quanto mutato!

Il suo orizzonte si è dilargato; molte cittá, molti uomini ha conosciuto; corti, consigli, popoli, i diversi caratteri, le cozzanti passioni, gli artificii e le maschere del viver civile, tutta l'umana realtá gli sta dinanzi aperta come un libro; né ci ha latebra tanto riposta del cuore, ove il sagace suo sguardo non sia penetrato: ha potuto finora scriver sonetti e canzoni; esperto della vita, può ora scrivere un'epopea. Ma troppo amara è la scienza del bene e del male: il mondo in cui mescolavasi il poeta gittava nel suo animo una profonda turbazione: — Che cerchi? — gli domandava un frate: e il vecchio e stanco fiorentino rispondea: — Pace! —; né la trovò se non per morte. L'uomo ha nel fondo del suo cuore il germe di tutte le passioni, che vi giacciono sopite infino a che alla prima scintilla scoppiano fuori con un impeto, di cui egli stesso si maraviglia. Le agitazioni civili svegliarono in Dante passioni prima ignote, e violentissime e fatte ancora piú acri dalla sventura. Beati quei tempi ne' quali il poeta con imperturbata calma poteva rappresentare le ire di Achille! Beato l'artista greco che poteva abbandonarsi alla contemplazione della bellezza senza che il grido profano d' interessi mondani venisse a turbare la serena armonia delle sue facoltá! Vi sono tempi, ne' quali la penna del poeta dev'essere una spada tagliente. La poesia di Dante è una battaglia ch'egli dá a' suoi avversarii: il mondo ch'egli descrive è un teatro, nel quale egli stesso rappresenta una parte, e canta e milita ad un tempo: è Omero, che è egli stesso Achille. Nondimeno l'uomo nuovo non cancellò l'uomo antico. Né è a dire quanto tesoro di amore si nasconda sotto a quelle ire e quanta dolcezza sotto a quella violenza. I suoi biografi non ci rappresentano che un lato solo del suo carattere; i piú lo vogliono fiero, sdegnoso, vendicativo, tanto che è stato bisogno di dimostrare il suo amor patrio; altri, togliendo a difenderlo, ci mostrano ogni suo minimo detto conforme alla storica veritá ed alla giustizia; e quando leggo la sua vita dettata da Cesare Balbo, io veggo di sotto la penna di questo scrittore, di una severitá tanto amabile e di una temperanza sí dignitosa, uscire a poco a poco la figura di Dante come di una colomba spirante tutto amore e

gentilezza e benignitá. Dante non è stato né l'uno, né l'altro, o per dir meglio, è stato l'uno e l'altro. Uomo di passione e d' impeto, natura schietta e primitiva, che abbandona tutta la sua anima alla impressione fuggevole del momento, tanto terribile allor che si adira, quanto pietoso allor che s' intenerisce; coloro i quali vanno pescando una logica connessione nelle varie apostrofi e sentenze fuggitegli dalla penna, gittano via la fatica ed il tempo. E colui mi scriverá una vera vita di Dante, il quale, uscendo una volta dalla polemica che ci sospinge sempre nel punto opposto a quello scelto dal nostro avversario, ci ritragga Dante non obliquamente, ma di fronte, tutto intero qual è, in tutto quel suo doloroso alternare dall'amore all'odio, dalla speranza alla disperazione, portando nell'amore tutta l'energia ch'egli porta nell'odio, concependo insieme inferno e paradiso, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti, oggi chiamando i suoi concittadini « bestie fiesolane », e dimani esclamando pietosamente: « *popule mi, quid feci tibi?* ».

Chi di voi può dirmi che Dante, questa individualitá cosí ricca, cosí vivace, sia un essere simbolico? Ciò è troppo assurdo. Onde alcuni affermano di lui, come di Beatrice, che talora sia realtá, talora simbolo, e che appunto in questo indefinibile, in questo ondeggiamento stia la bellezza poetica. Ma ciò non ha senso. Dante mero simbolo è una concezione astratta e prosaica; Dante mera realtá è una concezione empirica e prosaica. Amendue le ipotesi sono contrarie alla natura, contrarie alla poesia. Dante dev'essere a un tempo realtá e simbolo, corpo e spirito: quello che voi chiamate concetto simbolico, dev'essere non un pensiero, ma il suo pensiero, non un ideale, ma il suo ideale: v' è in Dante l'elemento uomo, l'*homo sum*, che non distrugge la sua personalitá, anzi non può farne senza.

Nel mondo soprasensibile la realtá si dissolve e si fa ombra, e rimane nondimeno realtá; la societá del medio evo va a perdersi nella societá umana, e rimane nondimeno se stessa; l' individuo vanisce nel genere, e rimane nondimeno individuo; Dante è l'uomo, e rimane nondimeno il tale uomo: la poesia non è che a questa condizione. Considerate Dante cosí vivo e

reale, com' io ve l'ho mostrato. Che cosa egli cerca nell'altro mondo? Cerca pace e salute, la libertá dello spirito.

Libertá va cercando ch' è sí cara.

Cerca che il suo *disio* e il *velle* sia come ruota che ugualmente è mossa. Ma la via di salute non è privilegio di questo o quell' individuo: è concessa a tutto il genere umano: il mezzo per giungervi è comune. Sgombrate dal vostro animo i terrestri ardori, lasciatevi guidare dalla Ragione e dalla Fede, e sarete salvi. Dante, parlando di se stesso, ha mirato egli piú alto? Nella sua redenzione ha egli rappresentato la redenzione dell'uomo? È fuori di dubbio: Pietro Alighieri l'ha notato il primo. Il qual concetto generale non si cava, raffrontando i particolari individuali con le qualitá del pensiero sottinteso; ché non vi è somiglianza; né qui vi è orma di questa specie di allegoria: e neppure astraendo da Dante ciò ch'egli ha di personale; ché cosí voi me lo annullate. L'umano lampeggia sotto il personale, l'uomo sotto l' individuo, l' idea sotto la realtá. E però nel passaggio miracoloso dell'Acheronte, nelle parole di Virgilio a' demòni resistenti, a' rimbrotti dell'angiolo, che disserra le porte di Dite, ogniqualvolta il poeta passa di uno stato in un altro, avanzando nella via del bene, tu non trovi niente di particolare che si riferisca unicamente a Dante. E parimente la volontá divina vi è annunziata in maniera generale, come guidatrice e redentrice dell'uomo ch'ella toglie al demonio. Dante sparisce di mezzo: sono in presenza Dio e il demonio, il bene e il male.

Vuolsi cosí colá dove si puote
Ciò che si vuole, e piú non dimandare.

E, per dirne un'altra, credete voi che quando l'angiolo incide sulla fronte del poeta le sette P, questo essere carico di tutt' e sette i peccati mortali sia Dante? Certo è Dante non per quello ch' egli ha in sé di proprio, ma per quello ch'egli ha di umano in quanto uomo, il quale per la

colpa di origine contiene in sé il germe d'ogni peccato, onde si dee redimere con la penitenza, col fuoco purgante. Adunque qua e lá traspare il generale, l'umano; ma Dante ha saputo cosí farlo suo, ma esso è sceso in una personalitá cosí varia e cosí piena che vi ha perduto in gran parte la sua astrattezza. E dico in gran parte, perché gli orientali guardano principalmente che l'emblema o la figura risponda pienamente al figurato senza darsi altrimenti pensiero della bellezza: nei greci l'amore e lo studio delle belle forme giunge a tale che il concetto non di rado si smarrisce e quasi si obblia, laddove le concezioni dantesche non possono dirsi né astrattamente simboliche né schiettamente estetiche. Il poeta non perde giammai la coscienza del generale come generale; il che altera alcuna volta la purezza e la ingenuitá delle sue fantasie e lascia il lettore freddo e perplesso; ma questo difetto cosí comune a' moderni è in lui largamente ristorato dalla onnipotente immaginazione.

Lo stesso diremo de' mezzi de' quali si vale il poeta per la sua redenzione. L'uomo per salvarsi ha bisogno della Ragione e della Fede. Ma siccome l'uomo diviene qui un individuo, cosí la Ragione e la Fede non sono né idee astratte né personificazioni, ma vere persone.

Lezione IX

BEATRICE

Vi sono fatti e persone che lasciano nella mente orme incancellabili.

Nel tempo della sventura e del disinganno, quando l'avvenire si rimpiccolisce piú e piú e l'anima si volge indietro indietro, riandando il passato e cercando un punto, in cui possa riposarsi, Dante al di lá della sua tempestosa vita politica trovava Beatrice.

Era ella la stessa? Beatrice ricordanza è egli il medesimo che Beatrice viva? La Beatrice della lirica è la Beatrice della *Divina Commedia*? Quale parte di sua personalitá è rimasta, quale è ita via, che cosa le si è aggiunto?

Ma determiniamo innanzi i vocaboli.

Che cosa vuol dire Beatrice viva? Forse l'esistere materiale, il reale, lo storico? Il reale è il vero? è tutto il vero? è il vero poetico?

Volgarmente reale e vero è tutt'uno: dicono vero un fatto reale; falso ciò che è foggiato; l'esistere materiale o il reale è solo la veritá; e perciò menzogna la poesia, bugiardi i poeti.

Le credenze popolari sono state spesso serie opinioni della scienza, la quale va ondeggiando tra il vuoto astratto ed il vuoto concreto, infino a che, fatta conscia di sé, coglie il suo contenuto ed il suo metodo. A' tempi di Dante si avea della poesia questo stesso concetto popolare, e la menzogna poetica non era ammessa se non come velo del vero.

Cosí, perché la poesia era creduta menzogna, veniva falsata la sua natura: di errore nasceva errore. L'uno e l'altro errore è stato a' nostri giorni rinnovato dalla critica romantica nella sua prima naturale esagerazione. La letteratura classica era andata a finire in un mero giuoco di frasi e di parole: indifferente alla materia, non davasi pensiero che della nuda veste, la quale ella nella sua grettezza chiamava la forma. Onde la nuova critica, gittandosi nell'opposto, reputa libere e indifferenti le forme, e sostanza della poesia il pensiero. Parimente l'antica poesia veniva a risolversi, secondo il corso ordinario delle cose, in un ideale fattizio e di convenzione, lasciando da parte ogni determinazione di luogo e di tempo; e la nuova critica pone per fondamento della poesia la realtá, l'imitazione della natura. Di qui due scuole: l'una che pone l'essere della poesia nel pensiero, errore che abbiamo giá combattuto; l'altra che fa della poesia creatrice un'arte imitativa. Questa teorica sostenuta dal Diderot co' precetti e con l'esempio si è ita di Francia allargando in Alemagna ed in Italia: la famiglia, la societá, le diverse classi, ciascun tempo storico, il medio evo soprattutto, ha avuto i suoi scrittori; e la poesia e la storia amicamente congiunte hanno generato generi misti di scrivere, venuti in tanto favore ai nostri tempi: romanzo storico, dramma storico, poema storico, novella storica e simili.

Che cosa è avvenuto? I sistemi critici non operano in tutte le loro ultime conseguenze se non sugli ingegni mezzani, i quali tanto sono piú logici, quanto hanno minor senso di poesia; negli ingegni privilegiati essi generano una certa disarmonia di esecuzione, la quale si mostra visibilmente nelle opere d'arte di Dante, del Tasso, del Corneille; se non che il vero ingegno può esser travagliato, ma non sopraffatto mai da' sistemi, ed il sentimento vivace dell'arte trionfa a lungo andare di tutte le opinioni preconcette. Il che spiega perché talora di una scuola falsa nascono capilavori, i cui difetti sono frutto del sistema e la cui parte immortale è divina figlia del genio. Certo il poeta dee cercare la sua ispirazione in mezzo alla realtá, della quale esser dee praticissimo; ciascuno ha sortito da natura la sua parte di cielo

in cui affisare patria, monti, mare, costumi, caratteri, passioni, opinioni, che determinano il suo sentire: la poesia non si fa *a priori*.

Il sistema storico è stato dunque utilissimo all'arte, allontanandola dalle generalitá, da' luoghi comuni, dal fattizio e dal convenzionale e dandole il senso pratico della vita. Se non che gl' ingegni mezzani sono rimasi stagnanti in mezzo al reale, contentandosi di ritrarre la sola sua faccia esterna.

Il Rosini e il Manzoni appartengono sostanzialmente alla stessa scuola. Nel primo il sistema è applicato in tutta la sua logica ruvidezza: dicesi che egli se ne vanti e ne ha ben ragione. Il Manzoni è meno logico, perché piú poeta, o, per dir meglio, perché poeta, avendo la natura negato affatto al Rosini ogni facoltá artistica. Vedete la sua *Monaca di Monza*. Poniamo pure che ivi sia puntualmente rappresentato tutto ciò che la storia ha di estrinseco, costumi, usanze, vesti, fogge, opinioni, ecc. Ma qual pro, se tutto questo non è che un vacuo aggregato, ove non spira un alito di vita, se tutti quei personaggi mi hanno aria quasi di quelle macchinette, trastullo del volgo, le quali hanno al di fuori tutti i movimenti di essere animati senza alcuna loro virtú interiore, mossi da una mano nascosta dietro la tela?

Vedete al contrario i *Promessi Sposi*. Perché mi domandate a qual secolo appartiene Lucia o Federico, e se sia un mondo storico quello che ci spiega davanti il poeta? È il mondo dell'anima, un mondo ideale cristiano, che egli gitta in mezzo alla varietá storica di un tempo e di un luogo; è la repubblica del Vangelo, il promesso regno di Cristo, l' ideale del sacerdozio individuato in alcuni esseri di una perfetta realtá rispondente a quel tipo, che irradia e conforta di celeste luce un secolo di ferro, in cui il male, senza perder nulla della sua ferocia, era giunto all'ultimo dell'abbiettezza.

Il reale è l'esistere materiale preso per sé, di sua natura accidentale ed arbitrario. Ciascuna realtá ha la sua poesia soverchiata, oscurata, annullata dagli accidenti: l' ideale è per rispetto al suo esistere materiale sempre un di lá non raggiunto

mai; e perciò non può aver nell'esistere la sua compiuta espressione, tutta la sua veritá. E perché la realtá ha in sé questo lato negativo, sorge la divina necessitá dell'arte: e che bisogno avremmo altrimenti di lei? quale sarebbe la ragione del suo essere? Ufficio sacro del poeta è di combattere con la materia, spogliarla di quanto è in lei di terreo e di resistente, assoggettarsela, farla uno strumento armonico, che renda tutti i suoni dell'anima.

Non solo dunque il reale non è il vero, ma è il falso, cioè il manchevole e l'imperfetto, non potendo la materia per ciò che ha in sé d'indocile, d'inflessibile e di accidentale esprimere pienamente il concetto in tutta la sua limpidezza: e la poesia, che il volgo chiama menzogna, la sola poesia è vera.

I Greci, che con tanto affetto nel mito di Pigmalione celebrarono l'origine dell'arte, nella favola di Psiche ne lamentarono la morte: è l'ultimo raggio di poesia che scintilla dalla fantasia greca: è la poesia che, morendo, canta il suo funebre canto a se stessa.

Psiche, ovvero l'anima, invaghisce di Amore; ma il formidabile Iddio si tien chiuso a' suoi occhi. E che monta? La leggiadra fanciulla lo vagheggia nella sua immaginazione e lo arricchisce di tutta la ricchezza della sua anima, e se ne fa un idolo quanto piú le piace bellissimo. Pur viene un tempo ch'ella non se ne contenta piú, e, vaga di contemplar le fattezze del suo amato, gli accosta cupidamente al volto la lampada, e guarda. E che vede? Nulla. Amore era sparito. E che significa questo, se non che, venuta a lei meno la giovinezza della fantasia, ogni immagine di bellezza, ogni sentimento d'amore erasi in lei spento, non altro rimastole che la nuda e vuota realtá, *pulvis et umbra*?

Tale è il senso riposto dell'*Aspasia* del Leopardi:

Perch' io te non amai, ma quella Diva
Che giá vita, or sepolcro, ha nel mio core.
Quella adorai gran tempo; e sí mi piacque
Sua celeste beltá, ch' io, per insino
Giá dal principio conoscente e chiaro

Dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi,
Pur ne' tuoi contemplando i suoi begli occhi,
Cupido ti segui finch'ella visse,
Ingannato non giá, ma dal piacere
Di quella dolce somiglianza un lungo
Servaggio ed aspro a tollerar condotto.

Guardisi dunque il poeta di accostarsi troppo al reale, la cui presenza può turbare la serenitá e la libertá del suo spirito: piú egli vede da lontano e piú vede bene: meno guarda con l'occhio e piú figura con la fantasia.

Scipione l'Africano si trovò in cento fatti di guerra, e nel caldo e nel tumulto del combattere gli sfuggí sempre tutto ciò che una battaglia ha in sé di poetico. Un giorno, stando in su una collina, mirava calmo spettatore in aspro battagliare Cartaginesi e Numidi, né mai provò in vita sua tanto diletto, né alcuno spettacolo mai lo rapí in tanta ammirazione.

E cosí è: la battaglia è poetica, se la guardi da lontano; la tempesta è sublime, se la contempli dal lido.

Quando Dante sta innanzi a Beatrice, la sua presenza lo turba e lo confonde, e riman trepido e muto e quasi stupido; e le donzelle, che lo veggono cosí impacciato, sogghignano e se la ridono. Ma quando il giovine giunge nella sua solitaria stanza, nella camera delle lacrime, com'egli la chiama; quando l'obbietto lontano dagli occhi lavora sulla sua immaginazione; quando egli, sequestrato da ogni realtá, si raccoglie e si aduna in se stesso; piú il mondo esterno gli si oscura e piú gli si illumina quel di dentro, e vede Beatrice non piú fuori, ma dentro di sé, e la diletta immagine, accarezzata e scaldata dalla fantasia, riesce al di fuori raggiante di tutta la luce interiore, bella di tutta la bellezza di quell'anima che la vagheggia: non è piú la Beatrice di Folco Portinari, è la Beatrice di Dante: la storia è trasfigurata dalla poesia. Il poeta può allora spiegare e cantare la sua turbazione, anzi allargarla a tutto il genere umano, facendo di tutti gli uomini se stesso e gittandoli in ginocchio innanzi alla sua Beatrice:

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia, quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non l'ardiscon di guardare.

Che cosa è dunque la Beatrice della lirica? Un essere che noi conosciamo meno per se stesso che per gli effetti che produce sull'animo di Dante.

La lirica dantesca, quando il poeta non cade nell'allegorico e nel dottrinale, è altamente subbiettiva: rare descrizioni, tutto impressioni, spesso in reciprocanza d'azione. Il pittore vi troverá assai difficilmente qualche tratto, che gli dia un' immagine alquanto determinata di Beatrice: onesta e gentile, piacente a chi la mira, cosa venuta di cielo in terra a miracol mostrare, bella persona, piena di grazie, ecc. Ella è forse la meno reale di tutte le creature poetiche, nuda quasi che in tutto di ogni estrinsechezza e di ogni accidente; e nondimeno alcuna non ha sí possente vita: la sua vita è nel cuore di Dante. Le impressioni ch'egli riceve sono tanto vivaci che alcuni sono stati mossi a stimarle fuori del naturale, e perciò simboliche, quasi ci avesse qualche bilancia a misurare i battiti del cuore umano.

Il poeta adopera i piú forti colori a dar risalto a' suoi sentimenti; e pur talora il concetto rimane senza parola: egli può dire quello che vede, non quello che pare all'anima: il parere confina con l' infinito ed è di sua natura ideale:

Quel ch'ella par quand'un poco sorride,
Non si può dicer, né tener a mente,
Sí è novo miracolo gentile.

E par che dalla sua labbia si mova
Uno spirto soave e pien d'amore,
Che va dicendo all'anima: — Sospira —.

Sí, il poeta sospira. La sua lirica è un lungo sospiro, che raccoglie tutte le sue impressioni, dolore, tremore, ammirazione, adorazione; e non pertanto vi siede al di dentro qualche

cosa di soavemente pacato, lontano da quel compresso desiderio e furore di sensi, che scoppia a quando a quando di mezzo a' concetti platonici di Francesco Petrarca.

Pure questa poesia dantesca cosí calda, cosí ideale ha sempre nella realtá il suo fondamento: principio o antecedente delle sue fantasie è un fatto, come l' incontro di pellegrini, il niego di un saluto, un'occhiata in chiesa e simili; un fatto per sé insignificante e indifferente, ma di un valore infinito per il poeta amante, che vi pensa e vi ripensa lungo tempo e vi fantastica su, infino a che il calore febbrile della fantasia lo conduce a conseguenze lontanissime dalle premesse, con una logica che fa ridere l'uomo volgare, ma di una profonda veritá, sentita da tutti quelli che hanno un cuore, con una logica che non si può determinare, perché non esce dalle leggi fatali dell' intelligenza, ma dall' impeto irriflesso del sentimento.

Vedete nella *Vita Nuova* in che modo, caduto in gran debolezza dopo una dolorosa infermitá, andò errando la sua fantasia e come, quasi delirando, poté concepire una delle piú stupende canzoni, di cui possa menar vanto l' Italia.

Tale è Beatrice viva, la donna nella prima trasfigurazione, a cui l' innalza amore e poesia.

Beatrice muore: la morte è una seconda apoteosi.

L'uomo sente il bisogno di dare alle creature della sua mente un esistere materiale, di dar corpo a quei tipi di virtú, di bellezza ch'egli concepisce: gli antichi ne facevano degl' Iddii, i cristiani ne fanno dei santi. La morte è pel cristiano il principio della realtá vera, in cui il reale ed il vero sono una cosa. La terra pel cristiano è una valle di lagrime; la terrestre vita un breve pellegrinaggio; il corpo la prigione dell'anima, e redenzione la morte. Il corpo in terra è macerato, tormentato con le astinenze e co' cilizi, e l'anima vi sta chiusa entro, impaziente della sua cattivitá, infino a che nell'ora della morte se ne gitta fuori libera e radiante. La morte del cristiano è perciò una poesia; le ultime immagini del morente sono angioli e suoni e canti di paradiso, e sulla serenitá del volto agonizzante traluce l' immortalitá dello spirito.

Beatrice è giá indiata in vita, ornandola il poeta di ogni bellezza, di ogni grazia, di ogni virtú: la morte è una nuova trasfigurazione; Beatrice diviene una santa:

Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
Nel reame ove gli angeli hanno pace,
E sta con loro; e voi, donne, ha lasciate.
Non la ci tolse qualitá di gelo,
Né di calor, siccome l'altre face;
Ma sola fu sua gran benignitate.
Ché luce della sua umilitate
Passò li cieli con tanta virtute,
Che fe' maravigliar l'eterno sire,
Sí che dolce desire
Lo giunse di chiamar tanta salute:
E fella di quaggiuso a sé venire
Perché vedea ch'esta vita noiosa
Non era degna di sí gentil cosa.
Partissi dalla sua bella persona
Piena di grazia l'anima gentile,
Ed éssi gloriosa in loco degno.

La poesia pagana non ha, né può aver nulla che si possa comparare con la descrizione che fa Dante di Beatrice morente: è materia nuova che per la prima volta prende splendida forma in poesia, e giá si era animata e figurata nelle ultime estasi de' martiri e de' santi.

Il poeta, presago di tanta sventura, entra in un vano immaginare; e gli si parano innanzi donne disciolte, lacrimose, doloranti. La natura si ammanta di bruno, il sole gli pare che pianga, la terra par che gli tremi sotto i piedi, quando gli giunge all'orecchio la temuta novella. Qui è la morte nel suo aspetto umano, con tutta quella tristezza che l'accompagna: non è Beatrice solo che muore: ella è per Dante tutto il mondo, e la morte di lei è la morte dell'universo.

Poi mi parve vedere a poco a poco
Turbar lo Sole ed apparir la stella,
E pianger egli ed ella;

Cader gli augelli volando per l'are,
E la terra tremare;
Ed uom m'apparve scolorito e fioco,
Dicendomi: — Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sí bella.—

Ma ecco la scena si cangia di un tratto, il cielo s' illumina di angioli e risuona d'osanna, e sul volto dell'estinta uscita dalle battaglie e da' travagli della vita siede la pace. La morte stessa diviene cosa gentile ed il poeta, invocandola a gran voce, volge sospiroso lo sguardo al cielo, invidiando gli angioli che contemplano la sua donna.

Levava gli occhi miei bagnati in pianti,
E vedea (che parean pioggia di manna)
Gli angeli che tornavan suso in cielo,
Ed una nuvoletta avean davanti,
Dopo la qual gridavan tutti: — Osanna —;
E s'altro avesser detto, a voi dire'lo.
Allor diceva Amor: — Piú nol ti celo;
Vieni a veder nostra donna che giace. —
L' immaginar fallace
Mi condusse a veder mia donna morta;
E quando l'ebbi scorta,
Vedea che donne la covrian d'un velo;
Ed avea seco umiltá sí verace,
Che parea che dicesse: — Io sono in pace. —
Io divenia nel dolor sí umile,
Veggendo in lei tanta umiltá formata,
Ch' io dicea: — Morte, assai dolce ti tegno:
Tu dèi omai esser cosa gentile,
Poiché tu se' nella mia donna stata,
E dèi aver pietate, e non disdegno.
Vedi che sí desideroso vegno
D'esser de' tuoi, ch' io ti somiglio in fede.
Vieni, ché 'l cor ti chiede. —
Poi mi partia, consumato ogni duolo;
E quando io era solo,
Dicea, guardando verso l'alto regno:
—Beato, anima bella, chi ti vede! —

Ecco la cristiana poesia della morte, concetti ed immagini imitate dappoi, abbellite, assottigliate e divenute oramai luoghi comuni, non potute superare giammai in questa loro freschezza natia. Ve ne darò un esempio. Dice il Petrarca:

> Morte bella parea nel suo bel volto.

È il concetto di Dante, ma in una forma che gli dá l'aria di alcun che di pensato e di trovato, non germinante dal profondo del cuore; uno di quei pensieri a forma concettosa ed ambiziosa, chiusi in un verso solo, che si possono come staccati citare a dritto e a rovescio, al pari delle sentenze del Metastasio, laddove il pensiero dantesco, ancora piú delicato, è espresso in forma naturale e semplice; ed è strettamente collegato co' particolari di modo che non se ne può separare: è il sentenziare di Tacito incorporato e quasi nascosto nella narrazione, anzi che lo slegato sentenziare di Sallustio, spesso a pompa ed a lusso.

Beatrice santa gitta via una parte della sua persona, il suo velo, il corporeo: l'ardente sospiro d'amore si muta in riverente adorazione, e il piacere della sua beltá, come dice il poeta, diviene spirituale bellezza.

Nel vario agitarsi della vita pubblica Dante la dimenticò:

> Quando di carne a spirto era salita,
> E bellezza e virtú cresciuta m'era
> Fui io a lui men cara e men gradita.

E quando nel giorno della sventura gli riappare davanti, era ella la stessa? Era Beatrice terrena? era Beatrice santa? era altra cosa? Interroghiamo noi stessi. Chi di noi non ha a piangere un amico, un padre, una madre, un fratello, una sposa? E quando un'amata persona ci si toglie per sempre dal guardo, quando vediamo con lei venirci meno tutte le dolcezze della vita ed il mondo ci si fa solitudine e deserto, che cosa diviene quella forma? che cosa diviene quell' ideale, che abbiamo in lei collocato?

A poco a poco di lei non ci rimane che alcuna parte sola del corpo: il riso, lo sguardo, il suono della voce. Indi ti ondeggia e ti fluttua dinanzi, apparisce e sparisce; poi l' immagine muore nella nostra memoria: ma di tratto in tratto la vista di un cielo azzurro, il roco mormorare di chete acque, l' improvvisa presenza di una leggiadra fanciulla, una casa, una veste, un fiore, qualsiasi cosa che abbia avuto con lei attinenza te la suscita un'altra volta, e tu vedi ricomparirti davanti quel riso, quegli occhi e quella voce.

Gittati in nuovi indirizzi, signoreggiati da nuovi affetti, attratti da nuovi spettacoli, l'amata immagine a lungo andare non è piú quella, sfigurata e mescolata con altre immagini, e le impressioni passate si confondono con le impressioni presenti.

Tale è la storia del corpo. E l' idea? che cosa diviene l' ideale che abbiamo in lei collocato? Se noi non abbiamo virtú di scorporarlo, se in lei è morta tutta intera la nostra anima, se l'universo privo di lei è per noi vacuo o nullo, la nostra vita sará una lunga agonia, senza affetti e senza speranze, quando non vogliamo piuttosto imitare Werther e seguitarlo. Ma se la nostra anima è ancora ricca e possente, se noi sentiamo ancor forza di vivere, quell' ideale che ivi rinchiudemmo noi sapremo svincolarnelo e, divenuto libero, sapremo dargli nuove determinazioni e nuove condizioni.

Ci ha nel mondo quattro o cinque parole motrici di civiltá, che trovi di continuo ripetute nelle sanguinose storie del genere umano: religione, scienza, libertá, patria, umanitá. Concetti astratti ed inerti, che allora operano efficacemente, quando s' impossessano di tutta la tua anima, divenuti immagini e sentimenti.

Quando per avventura ti abbatti in una di queste idee e ti accendi di amore per essa e ne fai come il faro o la stella guidatrice del tuo avvenire, tu la vedi questa idea, la vedi come lo scultore che le dá forma di bellissima donna, e tu l'ami con quello stesso ardore, con quello stesso abbandono di te col quale hai amato una donna.

L' idea allora è un Iddio, un genio, un idolo, una donna, l'eterno femminino di Goethe.

Rechiamo in mezzo un esempio: prendiamo la libertá. Credete voi che per quei giovani, i quali si offersero in olocausto alla libertá e alla patria, credete voi che la libertá fosse per quei giovani una idea astratta? No: fu una bellissima donna, di cui s' innamorarono, per cui vissero e per cui seppero morire! E quando l'anima si è invaghita di un nuovo ideale; quando l'uomo risorgerá alla vita ed il nuovo gli ricorderá l'antico amore, che fará egli se non dare al nuovo amato incorporeo le suscitate sembianze del primo?

Con Beatrice non morí Dante: in quell'etá di selvaggia energia non è possibile Werther o Jacopo Ortis; e qual sia il nuovo ideale che legò Dante alla vita si può inferire dalle sue stesse parole, che mi piace citarvi.

Come per me, egli dice, fu perduto il primo diletto della mia anima della quale fatto è menzione di sopra, io rimasi di tanta tristizia punto, che alcuno conforto non mi valea. Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che s'argomentava di sanare, provvide (poiché né il mio, né l'altrui consolare valea) ritornare al modo, che alcuno sconsolato avea tenuto a consolarsi. E misimi a leggere quello, non conosciuto da molti, libro di Boezio, nel quale captivo e discacciato, consolato s'avea. E udendo ancora, che Tullio scritto avea un altro libro, nel quale, trattando dell'amistá, avea toccate parole della consolazione di Lelio, uomo eccellentissimo, nella morte di Scipione, amico suo, misimi a leggere quello. E avvegnaché duro mi fosse prima entrare nella loro sentenza, finalmente v'entrai tant'entro, quanto l'arte di grammatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, giá vedea; siccome nella *Vita Nuova* si può vedere.

E siccome esser suole, che l'uomo va cercando argento, e fuori della intenzione trova oro, lo quale occulta cagione presenta, non forse senza divino imperio, io, che cercava di consolare me, trovai non solamente alle mie lagrime rimedio, ma vocaboli d'autori e di scienze e di libri; li quali considerando, giudicava bene che la Filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. E immaginava lei fatta come una donna

gentile: e non la poteva immaginare in atto alcuno, se non misericordioso; per che sí volentieri lo senso di vero l'ammirava, che appena lo potea volgere da quella. E da questo immaginare cominciai ad andare lá ov'ella si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole de' religiosi e alle disputazioni de' filosofanti, sicché in piccol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che 'l suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero.

Poco appresso chiama questa donna *figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e felicissima Filosofia.*

La scienza non fu per Dante una mera speculazione, un esercizio intellettuale: la scienza fu per lui una donna, ch'egli amò non meno caldamente di Beatrice. Datosi alla filosofia e soprattutto alla teologia, noi lo vediamo disputare a Parigi con quello stesso ardore, col quale scriveva sonetti alla sua donna. Né è meraviglia.

Noi non possiamo vivere, se non abbiamo dinanzi a noi qualche cosa a cui mirare, ed in quella spieghiamo tutta la ricchezza del nostro spirito: poco rileva qual sia, se vizio o virtú, se vile o nobile cosa. Dante giovane amò; nell'etá matura amò ancora; l'obbietto è mutato, la sua anima è la stessa: la versò tutta nel primo, la versa tutta nel secondo amore.

In questo secolo scettico noi non possiamo farci capaci di questo natio amore inverso la scienza: noi ci siamo avvezzi a ridere di quelli che prestano culto alle idee; e riserbiamo la nostra ammirazione per gli uomini che chiamiamo pratici o positivi, gli atei della scienza. Ammaestrati dalla esperienza, noi diciamo: — La filosofia è questo, la vita è quest'altro; la morale è questo, la vita è quest'altro; pensiamo di un modo, viviamo d'un altro. — Per Dante la scienza è cosa seria e vivente; niente entra nel suo spirito, che tosto non prenda corpo ed a cui immagine non conformi la societá e l'uomo. Quindi l'unitá organica del suo universo, edifizio teologico, il cui pensiero costitutivo non si spiega solo in una serie di veritá dottrinali o simboliche e improduttive, estrinseche alla sua creazione, ma è spirito di vita, amoroso e fattivo. In cima al suo edifizio

sta Dio, il cui pensiero è amore informativo, che move il Sole e le altre stelle, e tutto ciò che esiste è a sua sembianza. Quanto si leva piú su, piú s'accosta a Dio, piú la faccia gli rassomiglia, piú il suo pensiero penetra e risplende.

La teologia dantesca adunque non è solo cognizione, ma amore ed opera; non è solo scienza, ma grazia. La scienza di Dio, fatta efficace dalla grazia e dall'amore, è vita di tutti gli esseri, è salute di tutti gli uomini. Il viaggio o lo studio dell'universo dantesco, cioè dell'universo tipico metafisico e morale conforme al pensiero di Dio, è infruttifero per l'uomo e quindi per Dante, quando non sia fortificato e guidato dalla grazia, infiammato dall'amore di Dio. La scienza divina, animata dall' innamorata fantasia, è cosí un idolo, una persona. È l' idea fatta santa e divenuta donna misericordiosa che asseta di sé il poeta. E quando nel suo viaggio a salute ei la si toglie a guida; quando dee dare a questa idea una faccia ed un nome, qual meraviglia che gli si sia rappresentata dinanzi Beatrice?

Che cosa è dunque la Beatrice della *Divina Commedia*? È Beatrice donna santificata e idealizzata; è l'antica Beatrice arricchita di tutto ciò di che si è fatta ricca l'anima dell'amante. Che cosa è divenuto il suo corpo? Alcun che di etereo e d' intangibile avvolto in un nembo di luce, riso che fiammeggia, occhi che risplendono, il piú chiaro sembiante di Dio, un corpo senza contorni e senza determinazioni, simile a quelle fuggevoli apparizioni di creature celesti, che sono il primo sogno della giovinezza, quando ella non ha trovato ancora alcuna cosa reale in cui posare. Che cosa è divenuto il suo amore? Un sentimento puro di desiderio, d' inquietudine, di sospiro, di passione. A prima giunta l'antica fiamma si ridesta e fa tremare il sangue, come nella lirica egli canta della sua giovinezza; ma indi a poco sottentra un dolce affetto che non lo turba, e secondo ch' ei si avanza di stella in stella, di virtú in virtú, e ch' ei piú la comprende e piú l'ama, l'amore si fa piú spirituale e piú puro, e prende all'ultimo quasi forma di pietá e riverenza filiale. E che cosa è divenuta la sua anima? Il poeta le avea giá largito tutto ciò che di virtú e di gentilezza avea saputo concepire la sua

giovane mente; era ella per lui il tipo del buono e del perfetto: questo tipo si è ora arricchito; ella è ancora bontá e perfezione, ma bontá e perfezione, che si comprende, che ha coscienza di sé: non solo buona, ma sapiente; non solo volontá, ma intelligenza.

Cosí la nuova Beatrice contiene in sé l'antica, ed è ancora qualcosa di piú: è il primo e il secondo amore, la donna, la santa e l'idea, il passato e il presente di Dante, non figura l'uno dell'altro, ma fusi insieme, il fantasma del passato trasformato dal tempo e trasfigurato dalla poesia.

E questa è una storia volgare, la storia di tutt' i giorni.

Il tempo trasforma corpi e idee; l'uomo si muta inconsapevolmente, e con lui il concetto ch'egli si fa delle cose, e con lui tutto ciò ch'egli ama, sente e pensa.

Nella nostra giovinezza la realtá è ancora intatta, è Beatrice donna: il tempo a poco a poco l'assottiglia e la spiritualizza, insino a che negli ultimi anni ella diviene rimembranza, fantasma, un'abitante del mondo dantesco, e noi viviamo nel regno dell' ideale, nel regno delle ombre. Giovani trasmutiamo le idee in corpi; vecchi trasfiguriamo i corpi in idee: è doppia poesia, poesia omerica e dantesca, pagana e cristiana, Elena e Beatrice, o, secondo il contrapposto mirabile del Goethe, Elena e Margherita, la Beatrice a due facce, quella della lirica e quella della *Divina Commedia*, la donna e la santa congiunte e sublimate in una sola idea e nello stesso circolo poetico.

La poesia non è un'allegoria, ma una trasfigurazione, in cui il nuovo contiene l'antico. La storia è ella stessa, in ciò che ha d' intimo, un'alta poesia, poesia vivente. E che altro è la storia dell'umanitá se non un passare indefatigato di forma in forma, di forme vecchie ed esauste in forme giovani e vivaci e sempre men corporali con costante indirizzo verso il suo tipo divino? E che altro è la storia della societá se non un regolato progresso dalla fantasia alla ragione, dalla barbarie alla civiltá, dalla parola all' idea, dal simbolo al pensiero, da Beatrice donna a Beatrice idea? E qual è il concetto sostanziale dello stesso mondo dantesco se non un perenne salire di carne a spirito, d' inferno in paradiso?

Voi vedete quanta serietá, quanta veritá è nel fondo della poesia. Una volta si dicea: — La poesia è finzione. — Oggi diremo: — La poesia è trasfigurazione, è la realtá innalzata a veritá. —

Vi sono alcuni che domandano tra curiosi e increduli, avvezzi come sono a non credere se non a quello che si tocca e si pesa: — A che serve la poesia? — E vi sono altri che rispondono: — La poesia serve ad ammaestrare dilettando, *utile dulci*, ad insegnare il vero condito in molli versi. — La poesia non è condimento, ma sostanza, e vale assai piú che non tutte le morali e gli ammaestramenti del mondo. Ella aiuta in noi il senso dell'ideale, che ciascuno ha da natura, svolgendo il nostro sguardo dalla ignobile realtá, nel cui fango imputridisce tanta parte del genere umano, e cogliendo in essa un esemplare sempre *piú puro* di bontá e di perfezione, ch'ella ci fa brillare dinanzi sotto le forme amabili della bellezza, e di cui genera nei nostri petti un operoso amore. Purgatrice di ogni parte terrestre, altrice di nobili sensi, la poesia è tanto piú efficace di ogni cognizione morale in quanto ella s' indirizza al cuore ed alla fantasia, ed è non istruzione, ma educazione, pensiero vivo, che, scaldato dal sentimento, diviene azione.

Lezione X

[CARATTERE DI DANTE]

Dante si è sentito vecchio, quando la penna gli si è illanguidita nella mano. L'entusiasmo è un fuoco sacro, che mai non si smorza nella sua anima.

Nella sua vita vi sono tre tempi. Nell'etá giovanile tutto suona di Beatrice. Appresso, entrato nelle pubbliche faccende, Firenze diviene il centro ove convergono tutt'i suoi pensieri. Da ultimo, datosi con piú acceso studio alla teologia ed alla filosofia, il suo orizzonte si allarga. Esce dalla piccola Firenze, e s'innalza ad una unitá non solo italiana, ma umana; diviene cosmopolita. Mette da canto i contemporanei, e pensa alla posteritá; non gli basta la fama, vuole la gloria. L'amore di Beatrice diviene l'amore del divino, e si purifica di ogni personalitá.

Certo, quando noi invecchiamo, siamo soliti di generalizzare, e quello che era sentimento, si trasforma in massima e sentenza. Ma qui il particolare sopravvive in una forma piú alta. E sotto alla umanitá rimane pur sempre Firenze, che fa battere il cuore dell'esule, e ve ne accorgete dalle sue stesse imprecazioni. E sotto alla Beatrice del suo pensiero sentite la Beatrice del suo cuore. E quando si mostra solo pensoso della posteritá, e si professa non timido amico del vero, non gli credete. Vi è troppa bile nella sua veritá, troppa passione nella sua giustizia. Col pensiero de' posteri si accompagna il desiderio della vendetta, l'odio de' nemici, l'amor di parte, la speranza del ritorno, tutti gl'interessi di quei tempi. Ond'è che la passione penetra al-

cuna volta anche in mezzo alle piú astratte speculazioni; perché sotto al tale pensiero generale ci sta Firenze, e il suo partito, e i suoi avversarii e i suoi odii e i suoi amori. Tale è il Dante della storia; con la sua parte divina ci è ancora la creta. Piaccia, o dispiaccia, poco monta; non fo una poesia, fo un ritratto.

Pure, anche quando il torto di Dante è visibile, quando si lascia ire ad accuse, ad imprecazioni senza alcuna misura, voi non potete, non dirò disprezzarlo — Dante è troppo superiore al disprezzo — ma voi non potete, voi non sapete irritarvi contro di lui. Perché vi accorgete che la sua passione è sempre sincera, che quegl' impeti gli vengono dritto dal cuore, che opera e parla con la piú profonda convinzione. E se afferma di dire il vero, crede di dire il vero, e se accusa, crede all'accusa, e se esagera, non se ne accorge.

Dante è un tipo affatto moderno, il tipo del proscritto continuatosi insino a' nostri giorni. Con tanto calore d'anima, con tanta forza di passioni, la vita attiva gli venne meno, quando dovea sentirne maggiore il bisogno. Eccolo proscritto. Il mondo cammina senza di lui e contro di lui. Dante non vi si rassegna. Ma il cospirare con una « compagnia malvagia e scempia » presto gli viene a noia. E le azioni di questo grand'uomo sono qualche lettera inutile che scrive a quando a quando a popoli e a principi, e trattati e negozii in servigio de' suoi protettori. Resta fuori degli avvenimenti, spettatore sdegnoso. La passione, rimasta oziosa, si concentra, e con tanta piú violenza e amarezza scoppia nello scrivere. Ora egli prorompe romorosamente come una tempesta lungo tempo compressa, ora si gitta nel fantasticare, e si profonda nella piú astrusa mistica. Diviene taciturno, malinconico, irrequieto, impaziente. Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli sfugge dinanzi; si fabbrica un mondo d' immaginazione, e vi dispone uomini e cose secondo il desiderio.

Sono i sogni de' proscritti che i piú si portano nella tomba. Il sogno di Dante è rimaso immortale.

Perché Dante non solo fu un personaggio poetico, ma fu un poeta. E poté perpetuare il suo mondo, com'egli lo aveva concepito.

LEZIONE XI

[DANTE SPIRITO DOMMATICO]

Dante fu dottissimo. Abbracciò tutto lo scibile, senza lasciarvi orma del suo pensiero.

La dottrina era a quel tempo cosí rara, ci era mezzi sí scarsi di acquistarla, che bastava essa sola a procacciar fama di grand'uomo. E Dante fu celebrato meno per la grandezza dell'ingegno, che per la copia e varietá delle sue conoscenze; perché ad estimar l'ingegno pochi hanno valore; laddove tutti giudicar possono della dottrina che è un fatto materiale. Aggiungesi che Dante stesso si teneva da molto, perché avea molto imparato; il desiderio di farne mostra è visibile nelle sue opere. Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematiche, rettorica, poetica, fece suo tutto il mondo intellettuale di quel tempo. E se vi si aggiungono le peregrinazioni, e le ambascerie, che gli porsero modo di conoscere tanta varietá di uomini e di cose, si può senza esagerazione affermare che di esperienza e di sapere avanzò tutt'i contemporanei. Né di tutto questo avea giá notizia superficiale; perché non ci è idea ch'egli non esprima con chiarezza, e con vera padronanza per rispetto al contenuto ed alla terminologia. Avea dunque sode cognizioni; e nondimeno nessuno può dire ch'egli sia stato filosofo, o fisico, o matematico, ecc. Perché a meritare davvero tal nome non si richiede semplice notizia delle cose, ma che la mente vi lasci un vestigio della sua attivitá. Ora a Dante mancò non la pazienza e non la meditazione, ma una certa libertá di spirito,

che gli concedesse di mettersi dirimpetto al suo libro e d' interrogarlo. Fu uno spirito dommatico per eccellenza; tutto era Bibbia per lui. La scienza di allora gli parve l'ultimo motto delle cose, e pose il suo studio meno in esaminare che imparare. Accolse con perfetta credulitá i fatti piú assurdi, e gran parte degli errori e de' pregiudizi di quel tempo. Seguí l' indirizzo comune. La scienza era ancora un mondo nuovo, non del tutto scoperto; l'antichitá si levava appena sull'orizzonte; e gli spiriti intendevano piú a raccogliere, che a discernere. Era il tempo dell'ammirazione. Rimanevano prostrati innanzi a' grandi nomi, ed accoglievano con aviditá qualunque opinione, a cui potessero attribuire una illustre prosapia. Con che ingenua riverenza Dante cita Cicerone e Boezio, messi del pari! Nel suo repertorio trovate con eguale autoritá l'*Etica* e la *Bibbia*, Aristotile e san Tommaso. Cosí a poco a poco si formò un cumolo d' idee attinte da varie fonti; con quanta concordia, nessuno se ne dava pensiero, non vi si guardava tanto pel sottile. Bastava a' piú una sintesi provvisoria nella quale entravano fatti diversi e contrarii. Ma non se ne contentavano i grandi pensatori, i quali, gittando uno sguardo acuto in quella confusa congerie, si studiarono alcuni di porre d'accordo filosofia e domma, altri di farne sentire il contrasto. Dante appartiene alla prima scuola, alla scuola di san Tommaso. Ma è difficile trovare in lui qualche cosa di originale e di proprio, che gli assegni un luogo tra' filosofi. Per lui è un sottinteso che i grandi filosofi dell'antichitá sieno d'accordo con la fede, ed il loro torto è non in quello che hanno veduto, ma in quello che non hanno veduto; la rivelazione non corregge, ma compie la visione. Né so, dove Kannegiesser, Witte, « Wegele hanno trovato che Dante, smarrita la fede per il soverchio amore della filosofia e caduto nel vuoto dello scetticismo, abbia nel suo viaggio allegorico voluto esprimere la sua guarigione, il suo ritorno alla fede ».

Lezione XII

L' INFERNO

[IL CONCETTO NEL BRUTTO]

L' inferno è il regno della materia, del falso, del male, del brutto, la negazione di Dio. E poiché l'arte è la manifestazione del bello, nasce la questione in che modo Dante ha potuto trasfigurare il brutto e renderlo poetico.

La scuola classica sbandisce affatto il brutto dall'arte, avendo innanzi il *simplex et unum* di Orazio, la semplicitá della bellezza greca, vuota di contrasto interiore. Essa rassomiglia il poeta a quel pittore che ritrasse Elena con innanzi sette bellissime donne, facendo di sette bellezze imperfette una bellezza compiuta. Questa critica, partendo dalla semplicitá greca, va a finire nell'astratto del pensiero e della morale, vizio radicale della *Ragion poetica* del Gravina. Cosí il Tasso, condannando l'Achille omerico come un misto di bene e di male, concepisce il suo Goffredo secondo un astratto tipo morale. La scuola romantica afferma essere il brutto un elemento essenziale dell'arte moderna, perché questa rappresenta la vita come essa è, un avvicendarsi di dolore e di gioia, di male e di bene, di brutto e di bello. Tale è la scena de' servi ubbriachi, che succede alla uccisione di Dunkan. Questa scuola, partendo dalla pienezza della vita moderna nell'arte, gravida di differenza e di contrasto, va a terminare nell' imitazione della natura e nella preponderanza della realtá storica. Questi due principii sono stati giá confutati

in quello che hanno di assoluto e di parziale: l' inferno di Dante mostra una confutazione di fatto assai piú efficace. L' inferno è il regno del brutto, e del solo brutto, concezione senza esempio presso gli antichi. D'altra parte l' inferno non è la vita umana nel suo avvicendarsi, ma la vita da un lato solo. E poiché l' inferno dantesco non è un fatto isolato, ma questo regno del brutto, col quale si apre l'arte moderna, s'è ito successivamente esplicando nel Boccaccio, nell'Ariosto, nel Cervantes, nello Shakespeare e nel nuovo romanticismo del nostro secolo, in Byron, Leopardi, Goethe e Victor Hugo, raggiungendo il suo estremo in Mefistofele, che è l' incarnazione del brutto, il brutto che si pone come brutto, le due scuole, piegando ed allargandosi innanzi a' fatti, hanno dovuto recedere dal loro principio assoluto e tentare piú larga spiegazione.

La scuola classica sostiene che il brutto diviene poetico per la bellezza della sua rappresentazione, partendo dal principio che lo stile sia la veste del pensiero. Ornare il brutto è uno scoprirlo di piú: è la Gabrina dell'Ariosto vestita con gli abiti d' Isabella. E, lasciando star questo, Dante non solo non cerca di palliare ed abbellire, anzi la sua rappresentazione tende a lumeggiare e a rendere con evidenza il suo soggetto con tutto quello che esso ha di deforme. E valga, per esempio, la descrizione del suo Cerbero:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
Con tre gole caninamente latra
Sovra la gente, che quivi è sommersa.

Gli occhi ha vermigli, e la barba unta ed atra,
E 'l ventre largo, ed unghiate le mani;
Graffia gli spirti, gli scuoia ed isquatra.

. . . .

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
Le bocche aperse, e mostrocci le sanne;
Non avea membro, che tenesse fermo.

E 'l Duca mio distese le sue spanne,
Prese la terra, e con piene le pugna
La gittò dentro alle bramose canne.

Quale quel cane, ch'abbaiando agugna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
Ché solo a divorarlo intende e pugna;

Cotai si fecer quelle facce lorde
Dello demonio Cerbero, che introna
L'anime sí, ch'esser vorrebber sorde.

La scuola romantica ammette il brutto non come principale, ma come accessorio, non come fine a se stesso, ma come mezzo a far risaltare il bello:

Sotto povero ciel raggio di luna.

Ora l' inferno è il brutto come principale ed assoluto, né ha di rincontro alcuna bellezza che debba spiccare in mezzo a quella tetra uniformitá di tenebre e di supplizi. Queste teoriche non sono, dunque, sufficienti a darci spiegazione dell' inferno dantesco.

Cominciamo dall' impressione.

Quando un oggetto bello ci è dinanzi, gli occhi vaganti vi si fissano sopra, e noi ci sentiamo come attirati verso di quello; e se chi lo contempla è un artista, quella vista gli risveglierá nell'anima l' ideale della bellezza. Cosí l'oggetto sará trasfigurato e diverrá poetico, ricevendo la sua qualitá ideale dall'anima che lo contempla. Ma se vi è innanzi un oggetto brutto, gli occhi si chiudono per metá, il naso si raggrinza, il volto fa un movimento obliquo ed il corpo istintivamente piega in addietro. E perché? Perché l'anima sente un orrore ingenito pel brutto e la fantasia non vi si può posar sopra, né quindi ha virtú d' idealizzarlo e renderlo poetico. Ma se il brutto ha in sé qualche tratto, il quale desti l'attenzione, l'artista vi si concentra sopra e dimentica tutto il rimanente. Poniamo che una donna deforme

abbia occhi belli e che gli occhi di un uomo s' incontrino in quegli occhi e ne ricevano una potente impressione, quegli occhi avranno la virtú di trasfigurare tutta la donna: le sue parti brutte rimangono come reali, ma scompariscono davanti alla fantasia; e dal momento che l'uomo se ne accorge la fantasia si è raffreddata: l'amante cessa di amare ed il poeta cessa di poetare. Cosí a trasfigurare il brutto basta un tratto solo, il quale riveli al di fuori tutta una vita interiore che si agita sotto la materia deforme. Date al brutto l'occhio, vale a dire la sua espressione, dategli il suo concetto, la sua anima, ed esso diventerá artistico. Il concetto può essere fuori di lui e basterá a renderlo sacro e bello, come gl' idoli mostruosi degli orientali e le cerimonie del paganesimo, assurde in sé e ridicole, cosa seria finché in quelle si riconosceva la stessa idea divina. Questo non è che un grado imperfetto di poesia, il brutto simbolico, il quale, spento il concetto, rimane brutto. Cosí il sole fa risuonare armoniosamente la statua di Memnone; e, quando esso tramonta, non rimane che la statua immobile e inanimata, pietra dura e scabra, i piedi l'uno nell'altro e le braccia al di dentro. E perché? Perché la statua non ha la luce e la musica dentro di sé, ma le riceve dal di fuori, ed è pietra che è mossa da un impulso estrinseco, non un essere vivente che cammina per virtú propria.

Quando il concetto è interiore, esso diviene spirito. Il piú basso suo grado è la malizia, qualitá degli uomini difettivi e mediocri, il brutto che ha giá coscienza di sé innanzi agli altri e cerca di supplirvi con l'astuzia e la frode. Tipo inimitabile di questo primo sorgere dello spirito congiunto con la volgaritá e la rozzezza è il Sancio Panza. Cosí il brutto diviene ridicolo, e dal punto che fa ridere cessa di essere brutto, ed appartiene alla commedia, alla satira, alla caricatura.

Nella forza fisica il brutto diviene sublime, poiché l'effetto della forza che trascende i limiti dell'ordinario in un aggregato informe di materia risveglia non la deformitá esterna, ma il concetto generale di forza, di modo che la faccia vi sparisce davanti e vi rimane l' indeterminato dell' infinito, un fulmine che ammucchia rovine, un vento che muove tempesta. Quando

progredisce la civiltá e si risveglia la forza morale, nasce la vittoria di questa sulla forza brutale, la vittoria di Giove sopra i Titani. Cosí Riccardo III, brutto come corpo e come anima, è nondimeno sublime per la possanza della sua volontá e per l'energia de' suoi atti, la quale trasfonde nei suoi lineamenti alcun che di energico e di risoluto allorché egli entra nella scena, gridando: — « Un cavallo! Un cavallo! il mio regno per un cavallo! » —

Nella passione il brutto riceve la sua ultima trasfigurazione, essendo essa l'adunarsi di tutte le potenze dell'anima verso d'un punto con tale indeclinabile necessitá che gli antichi, rappresentando le loro Fedre e le loro Mirre, le supposero sospinte dall' ira di qualche dio. La passione di Saffo divampa sul suo volto e fiammeggia ne' suoi sguardi, e ruba alla fantasia tutto ciò che ella ha di deforme. Togliete, al contrario, al brutto il suo concetto, fate ch'esso sia forma brutta ed anima volgare, materia morta e vuota, ed avremo il brutto irreducibile a poesia, come la concezione mostruosa, che uscí dalla giovane mente di Schiller, quando tolse ad imitare il Riccardo III.

Lezione XIII

COME DANTE HA TRASFORMATO IL BRUTTO?

Perché la teoria del brutto riescisse chiara e sensibile, io mi rivolsi alla vostra impressione, e presentai in casi successivi le diverse forme in cui l'arte trionfa del brutto. Da prima io presentava il brutto simbolico, quello che si riferisce ad un concetto estrinseco: come l'aquila a due teste. Questo è il primo grado non compiuto di sua trasfigurazione: in questa il brutto non è pienamente domato: perché spento il concetto rimane il brutto nella sua integritá. Cosí la statua di Memnone, quando tramonta il sole che la rende sonora, non rimane che nuda pietra insensibile. Onde lo stesso oggetto che ad altri è sacro fa ridere colui che non vi scorge l' idea, in tale caso si ama l' idea che abbiamo collocata nell'oggetto, la memoria dell'amico a che appartenne, il Dio che vi è figurato, la patria di cui è insegna e colore. La materia non è che un aggregato di parti discordi e repugnanti, in cui è posta l'essenza negativa del brutto. Ma la cosa non è piú cosí, quando nel corpo brutto è vivo ed immanente il concetto: quando materia e forma hanno una vita inseparabile, e non si spegne il concetto che colla forma. La malizia, il carattere, la passione fanno che il brutto salga di grado in grado dal grazioso comico, dall'altezza del sublime fino al gentile del bello. Il Sancio Pancia, il Riccardo di Shakespeare, la Saffo di Leopardi sono i tre modelli di queste trasfigurazioni del brutto. Questi tre casi analitici non sono che

tre facce successive d'uno stesso fatto estetico, l'applicazione d'uno stesso principio. Nell'arte greca la forma ha tale attinenza coll' idea che l'una non può stare senza l'altra. I Greci non concepiscono un' idea bella in un corpo brutto. Gli Spartani uccidevano i fanciulli brutti. La materia bella è essenziale a quell'arte: onde la rispondenza, l'armonia, la serenitá delle greche figure. Al contrario nell'arte moderna l' idea vive nella forma, ma conscia di sé: come lo spirito di rincontro al corpo, serbando un dominio assoluto sulla materia. Nella vile materia può stare il concetto bello, l'anima entro il corpo senza che il contatto esterno possa macchiarla. Quando in un corpo brutto brilla una certa idea (per usare l'espressione di Raffaello), l' idea tiene stretta l'attenzione del poeta in modo che il brutto scompaia nell'ombra, e non rimangono sul dinanzi del quadro che i tratti che sono in armonia coll' idea. Vedete il martire che è il tipo piú spiccato dell'arte cristiana. Gli strazii a cui è sottoposto, il corpo lacero e sanguinoso urtano la vostra sensibilitá: ma gli occhi ardenti che s' innalzano verso il cielo, la faccia piena di gioia, fanno sí che noi guidati da pochi tratti entriamo nel mondo celeste in cui egli abita. Quindi sorge la necessitá che l'attenzione del poeta non si distragga giammai dall' idea. Quando egli (come accade in Victor Hugo) dá rilievo ad un accessorio brutto, in discrepanza coll' idea, dite pure che il suo entusiasmo si raffredda, che la sua stella polare si abbuia.

Ora vediamo l'applicazione di questo principio e fatto estetico nell' inferno.

Qual è il concetto dell' inferno? La depravazione dell'anima abbandonata ciecamente alle sue forze libere, errori, vizii, passioni: scompagnata da ogni regola di ragione, e da ogni freno morale. Questo concetto è cosí vivo nella mente del poeta che egli lo riproduce sotto diverse forme:

> Noi sem venuti al loco ov' io t'ho detto,
> Che vederai le genti dolorose,
> C'hanno perduto il ben dell' intelletto.
>
> *Inf.* III.

Intesi ch'a cosí fatto tormento
Eran dannati i peccator carnali,
Che la ragion sommettono al talento.

Canto V

A vizio di lussuria fu sí rotta
Che libito fe' lecito in sua legge.

id.

Qual è la ragione della eterna punizione dell'anima dannata? L'eterna sua impenitenza: essa fu peccatrice in vita ed è ancora tale nell' inferno. La sola differenza è che mentre che era viva potea tradurre il suo peccato in un fatto estrinseco: laddove nell' inferno rimane allo stato di mero desiderio: essa vuole peccare senza averne la forza. Da questo germina una situazione poetica. La vita terrena è riprodotta tal quale: il peccato è ancora vivo: e la terra è presente all'anima del peccatore: salvo il fatto, le stesse voglie si riproducono.

Qual è il vantaggio che l' inferno ha come poesia sopra il purgatorio e il paradiso?

In questi si dileguano le passioni: al di lá dell' inferno vi è calma e ragione: quanto piú [l'anima] si accosta alla ragione tanto piú si discosta dalla poesia. Nell' inferno si dipinge il core umano in tempesta, in movimento, animato da ciò che vi ha di piú caldo. Questo è aumentato dalla realtá in cui si trova il poeta, poiché la vita terrena non è che la rappresentazione epica del mondo in cui egli vive. Il rigoglio della passione, l'energia della volontá, che costituiscono la barbarie della vita, sono il carattere di quell'epoca, la quale è ben riprodotta perché — permettetemi l'espressione — Dante è anch'esso un barbaro, un eroico barbaro. Ciò si scorge dall'energia della sua individualitá, dal carattere iroso, vendicativo, implacabile. La sua penna non è giá un pennello che dipinga, ma una spada che mena sopra gli avversarii. Nella vita calma e serena che egli dipinge in purgatorio ed in paradiso, nulla ha riscontro con ciò che è nella vita pratica: non è che una finzione derivata dal cervello, dall'astratto del dovere. Ecco perché nell' inferno vi è tanta vita e realtá: ed uscito da quello non vi è piú che il campo ideale che va a

finire nell'astratto. La vita tempestosa dell' inferno vi è rappresentata lasciando il brutto ed il deforme. Non è giá dipinto il colpevole: ma la forza interna che ha prodotto il delitto. Noi abborriamo il fatto: ma ammiriamo la forza: perché lo sforzo interno che Dio ci ha dato al bene ed al male preso per sé è nobile e santo. Vedetelo in Francesca da Rimini. Isolate le circostanze estrinseche in cui essa si trova: e troverete nobile, gentile, delicato l'affetto di cui essa arde. Come quello di Giulietta, di Clara, di Eloisa. È la passione stessa che ci fa versare lacrime sui frangenti della vita. Quando si rimuove il fatto noi possiamo piangere, ridere e passar sopra ciò che vi è di laido ed orribile. Essa ci commove non come colpevole: non è giá il suo fallo che ci ispiri compassione: ma la bontá e la gentilezza della sua passione. Cosí in Capaneo non ammiriamo le sue bestemmie, ma la forza per cui il suo animo non è domato neppure da' tormenti. Se ridiamo del Navarrese, di Sinone, non sono giá le grossolane loro facezie che ci rapiscano, ma per la malizia che hanno in sé. Il carattere fa passare sopra a ciò che ha di brutto il loro delitto: è come il principale oggetto del quadro che primeggia sugli accessorii e fa sparire nelle ombre il deforme, il brutto. Ma i caratteri, le passioni sono la vita terrena. Ed il concetto dell' inferno deve comprendere i due mondi. La vita terrena l'abbiamo veduta: dove sará la eterna? qual è l' infinito? Nella stessa vita terrena. Giammai questi due mondi furono cosí immedesimati come nell' inferno dantesco. La vita terrena è non solo nella storia del suo delitto, ma nella punizione e castigo del dannato. Nella pena egli contempla se stesso: nel rimorso è il suo passato; la vita che egli ha fatto la vede nella pena a cui soggiace. Con senso profondo Dante ha posto lo Stige, l'Acheronte e gli altri fiumi nell' inferno: ma il fiume Lete, che è quello dell'obblio, si trova solo nel purgatorio. Dovunque si rivolga, il dannato vede se stesso nella natura del luogo, nella natura della pena, nella figura del demonio che li custodisce. L' inferno è l'anima stessa trasportata al di fuori: la terra fatta ad immagine dell'anima peccatrice. Gli amanti veggono nel turbine che li travolge la violenza della loro pas-

sione, gli adulatori nel fango e nel lezzo l'abbiezione e la viltá della loro anima, il traditore nel ghiaccio l' immagine della freddezza del suo cuore. I ghiottoni veggono in Cerbero l' ideale del goloso, gli avari in Pluto quello dell'avarizia, e i fraudolenti in Gerione il tipo della frode. Onde sorge nell' inferno un'armonia che rappresenta l'anima del peccatore: e l'uomo è fatto centro della vita infernale, non giá Lucifero. Se come rappresentazione della vita terrena ha l' inferno qualche cosa di proprio: che cosa dovrá avere come punizione? Nel primo grado noi troviamo uomini vivi, caratteri perfetti e non solo la pittura del vizio per cui l'uomo è condannato: ma tutti i lati, anche le parti eccellenti: onde si possa amare, ammirare non giá per il vizio, ma per l'altre parti. Pier delle Vigne non ci è rappresentato come suicida solamente, ma si vede in lui l' innocente condannato che è tenero della sua memoria. Non vediamo in Farinata l'eretico, ma l'acerrimo partigiano e cittadino. In Ugolino non vediamo il traditore della patria, ma l' infelice padre che si vede cadere di fame innanzi a' suoi occhi gli amati figli. Dante si valse di questo mezzo per variare i suoi quadri: per sottrarsi ad una serie monotona di delitti incastrando figure storiche eccellenti.

Ma che cosa ha di proprio l' inferno come punizione? Considerato da questo lato si allarga e s' innalza fino a Dio. La *Divina Commedia,* come disse un illustre filosofo, rappresenta la stessa azione di Dio, che è il vero e solo protagonista del poema che in paradiso si manifesta come amore, in purgatorio come misericordia, in inferno come giustizia. E quando è risguardato da questo punto di vista cessa di essere un lurido carcere di pene, e diventa l'espressione ideale di Dio, la giustizia assoluta: acquista una gravitá che lo innalza al sublime. Questo vi si trova sotto la duplice specie di imagine, e di sentimento: come eternitá e come disperazione. La prima è sublime perché rappresenta un punto che non è mai raggiungibile: che per avvicinarsi che l'uomo si faccia ad esso, rimane sempre nel medesimo punto. Accumulate numeri sopra numeri, i bilioni sopra bilioni: ed è lo stesso come se aveste la semplice unitá. La disperazione è lo

stato dell'anima del colpevole che si sente misera senza fine e varietá, sempre la stessa: ed al di fuori esce in atti impazienti, in contorcimenti, in bestemmie.

> Bestemmiavano Iddio e i lor parenti,
> L'umana spezie e il luogo e il tempo e il seme
> Di lor semenza e di lor nascimenti.

La giustizia di Dio, l'eternitá, la disperazione sono tre fonti del sublime che lo innalzano quando si congiunge a queste idee. Vedetelo nei nove versi che compongono la sublime iscrizione che Dante pose sulla porta dell' inferno. Ivi è rappresentato l' inferno come inferno, il quale è sublime perché infinito. Ne' tre primi versi vi si ripete la stessa idea, come presente immobile, eterno, ripetizione di se stesso: dolore e sempre dolore, quel luogo e sempre quel luogo. Ne' versi seguenti l' immagine si ingrandisce, la cittá dolente diviene la cittá di Dio: la giustizia va al sublime quando fa balenare la luce, l'orrore nella coscienza del condannato: « Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate », dove si vede congiunta l'eternitá colla disperazione. Ma l'unitá dell' inferno non è semplice: essa è un'unitá che va esplicandosi, che procede da un estremo ad un altro.

Oggi vi ho dimostrato nell' inferno la depravazione dell'anima umana, un'altra volta vi mostrerò l'unitá piena di contenuto capace di progresso, la depravazione progressiva dell'anima.

Lezione XIV

[GRADI DELLA DEPRAVAZIONE]

Vi ho esposto il concetto generale dell' inferno, la depravazione dell'anima: oggi vi mostrerò il concetto ne' suoi momenti successivi: la progressiva e graduata depravazione dell'anima. Qual è l'ordine con cui l' inferno procede? e vi è ordine nell' inferno?

Quando noi ci poniamo a leggere un romanzo, un poema, per es. la *Gerusalemme liberata*, il *Paradiso perduto* di Milton, la *Messiade* di Klopstok, non possiamo deporre il libro prima di esser giunti alla fine, sentiamo un bisogno di percorrerlo tutto perché l'azione procedendo in mezzo a contrasti genera curiositá, e sospensione crescente. Al contrario è ben difficile che anche un uomo molto paziente legga molti canti di seguito della *Divina Commedia*, perché non vi è azione, ma quadri staccati, di cui ciascuno è compiuto per sé: quando prendiamo interesse per un personaggio, sparisce per dar luogo ad un altro: è come una rapida fantasmagoria in cui paesi succedono a paesi, figure a figure. Questo difetto di azione, di interesse, di curiositá, di sospensione è un rimprovero che un traduttore francese di Dante ha fatto alla *Divina Commedia*, senza comprendere che questo procede da necessitá di suo argomento. Nel regno dell' immobile e dell' immutabile l'azione sarebbe un controsenso: egli non ha voluto sforzare il suo argomento introducendo un'azione che non potea patire. Che anzi quell'azione stessa, o meglio apparenza di azione che vi è, il viaggio di Dante, l'ostacolo che vi trova

da parte dei demòni, il favore che gli presta il cielo, è da lui gettato nell'ombra: perché egli sentiva quanto ridicolo sarebbe stato se avesse messa la sua storia particolare innanzi a quella del genere umano, avesse fatto sé protagonista innanzi all' infinito. L'azione non esiste in lui. Come ha supplito a questo difetto?

Questo concetto che non si spiega per azioni umane, non è immobile, non ripete se stesso dal primo all'ultimo canto: ma ha un prima ed un poi: è lo spirito che si va sempre piú e piú materializzando. Ma quale è il fondamento di questa successione: quale la legge di questo poco a poco? Che ordine Dante ha introdotto negandosi quello dell'azione? Egli ha incontrato qui una difficoltá grandissima. Immaginare un'azione e contornarla d'episodii è cosa a cui basta l' ingegno ordinario. Un giorno alcuni uomini raccolti in un giardino dopo mangiare si posero a disputare di poesia e di poeti. Alcuni, come sogliono gli uomini volgari, esprimevano la loro meraviglia che Ariosto avesse saputo raggruppare tante azioni, immaginare tanti episodii: sorse tra i disputanti il Forteguerri e sostenne che questo immaginare episodii ed azioni era impresa tanto facile che prometteva di recare in pochi giorni a termine un poema ancora piú ricco di fatti. Questo poema fu pubblicato ed è il *Ricciardetto*, ricchissimo veramente di fatti meravigliosi e bizzarri. Ad una sola cosa non pose mente il Forteguerri: che il meno difficile è il concepire: ma nel creare, dare vita è il difficile; in quella operazione che i latini chiamano dettare. Qui è dove tra l'Ariosto e il Forteguerri passa una differenza grandissima. Quando si trova l'ordine giá dato nell'azione, il resto cammina da sé. Ma come si fa quando il concetto è impossibile a svolgersi per azione? Qui si arrischia di cadere in uno scoglio: di cercare l'ordine nel pensiero astratto, che non ha ordine di azioni ma di pensieri: di dare pensieri in luogo d' immagini, sostituire al racconto la scienza. Dante non poté evitare questo scoglio: egli aveva dinanzi a sé un poema nuovo di cui non vi è esempio nella vecchia o nella nuova letteratura. Non vi era caso che presentasse questa gradazione con cui lo spirito

si perde nel corpo. Dottissimo come egli era nella scienza de' suoi tempi, egli chiese alla scienza la legge di questa successione: ed invece di ispirarsi alla poesia ci diede una teoria scientifica de' delitti e delle pene secondo la filosofia e la teologia, Aristotile e S. Tommaso. Due difetti nascono da questa situazione: uno per la forma, e l'altro per la cosa in se stessa. Una volta fondato l'edificio poetico sopra una teoria scientifica, egli dovrá interrompere l'azione per venire fuori con elementi didattici: dovrá darci una spiegazione scientifica di quella legge morale: esporci il perché ad un tale delitto è dovuta una tale pena. Quanto dispiace il vedersi interrompere l'interesse che giá cresce: il vedere discendere Farinata dall'alto piedistallo dove è collocato dal poeta per dargli spiegazioni sulla natura della loro pena! Questo inconveniente si fa ancora piú sensibile quando il poeta Virgilio, chiamato dottore per bocca di Francesca da Rimini, alza per cosí dire cattedra di filosofia e di morale. Difetto ancora piú grave è quello che riguarda la cosa in se stessa, l'essenza stessa della situazione. Egli accade spesso che la teoria scientifica dá un interesse morale che non è d'accordo con l'interesse poetico. Spesso un delitto gravissimo dal lato morale desta un interesse grandissimo per la poesia: od al contrario. Vedete i poltroni che sotto il punto di vista morale sono trattati benignamente: dinanzi alla poesia sono crudelmente trattati piú che l'ultimo peccatore. Questa contraddizione non può a meno di turbare la poesia. E tuttavia è interessante di vedere un uomo alle prese con una falsa situazione, specialmente quando ne esce vincitore. In che modo cerca Dante di emendare questo doppio difetto nella forma e nella cosa? Quanto alla forma egli ebbe il buon senso di raccogliere tutta la teoria scientifica in un canto solo, per non essere costretto ad interrompere lo spettacolo, o, come egli dice « la vista ».

Figliuol mio, dentro da cotesti sassi,
Cominciò poi a dir, son tre cerchietti,
Di grado in grado, come quei che lassi.

Tutti son pien di spirti maledetti;
Ma perché poi ti basti pur la vista
Intendi come e perché son costretti.

Canto XI

Chi vuole nell' interesse puramente scientifico studiare questa teoria de' delitti e delle pene, vedrá che egli ha saputo modificare ed addolcire le teorie crudeli che allora correvano: apra l'XI canto e vi troverá un'evidenza straordinaria (se in Dante non fosse ordinaria) con cui sa rendere chiari i concetti piú difficili. Egli ha sentito il bisogno di non interrompere la narrazione e scendere a peculiari e troppo particolari osservazioni; ha saputo dal punto scientifico innalzarsi fino al sublime della poesia. Vedete l'avvicendarsi della fortuna rappresentata in una dea; il giudizio universale che in bocca di Virgilio prende una espressione eterna; la descrizione dell'origine de' fiumi dell' inferno, dove la idea simbolica è tradotta in una descrizione naturale. Ma piú commovente d'ogni altra è la descrizione delle pene de' suicidi. Essi sono costretti ad abitare in un albero come in suo corpo. Egli dimanda la spiegazione di questa pena: e Pier delle Vigne risponde:

Quando si parte l'anima feroce
Dal corpo, ond'ella stessa s'è disvelta,
Minos la manda alla settima foce.

Cade in la selva e non l'è parte scelta,
Ma lá dove fortuna la balestra,
Quivi germoglia come gran di spelta.

Surge in vermena ed in pianta silvestra:
L'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore ed al dolor finestra.

Come l'altre verrem per nostre spoglie,
Ma non però ch'alcuna sen rivesta,
Ché non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.

Qui le strascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

Canto XIII

Dove è qui traccia di elemento didattico, delle spiegazioni a cui la teoria scientifica doveva condurre il nostro poeta? L'elemento scientifico è gittato per incidenza in un verso: « che non è giusto aver ciò ch'uom si toglie ». Ma il concetto diviene poesia perché Dante ne ha fatto un individuo, l'anima del suicida che racconta la propria storia dal punto che si è separata dal corpo fino al giudizio universale: perché qui non vi è pensiero ma azione. E quale azione! Non sentite voi una forza straordinaria di stile in questa narrazione? una vigoria insolita, un'efficacia d'affetto straordinaria? Le parole medesime sono molto comprensive ed indicano una quantitá di idee accessorie. Nel « disvelta » si sente non solo la separazione, ma la violenza e lo sforzo contro natura: nella parola « balestra » non solo il cadere, ma l' impeto con cui cade: nella parola « finestra » si sentono i sospiri ed i lamenti, ed il pianto che esce fuori per quel varco. Onde questa vivacitá nella spiegazione della pena, mentre in altri luoghi è lucido naturale, ma senza veemenza d'affetto? Perché qui è il suicida che parla: e narrando la storia dell'anima, narra la sua ne' momenti che han lasciato in lui maggiore impressione. Nella immaginazione di Pier delle Vigne vi è sempre l' « io » presente: e finalmente s' immedesima talmente con quell'anima, che mescola sé alla terza persona: « Come l'altre verrem per nostre spoglie ». Quando poi si presenta il momento di vedere spenzolati i loro corpi agli alberi della selva, tutto ad un tratto alle brillanti immagini succede una cupa mestizia:

Qui li strascineremo e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi.

« I nostri corpi » è un plurale che presenta la cosa in confuso: ma egli tra que' corpi vede il suo proprio, e sente il bisogno di singolarizzarlo: « ciascuno al prun dell'ombra sua mo-

lesta ». Quanta poesia scaturisce dall'aver eliminato l'astratto e messo tutto in bocca di chi parla! In questo modo ha Dante provveduto che l'elemento didattico, il quale regna nel purgatorio, e nel paradiso, fosse rimosso dall' inferno.

Ma come ha egli saputo conciliare l' interesse morale con l' interesse poetico?

Egli ha ciò ottenuto considerando la teoria scientifica come cosa estrinseca: come un ordine meccanico che serve solo di filo per agevolare la memoria e la intelligenza, ma non penetra al di dentro. La morale pone gl' inerti al limitare dell' inferno, perché in veritá essi non fanno male; ma la poesia li pone piú giú: perché traspare che Dante stima piú l'ultimo peccatore che opera, che non questi mezzi uomini abbietti, che nulla operano. Credete voi che egli si impacci del concetto morale? Egli considera l' idea dell' inerte, come un quadro che deve colorare, e tiene il concetto morale solo come un filo per agevolare la memoria, l'ordine scientifico è puramente esteriore e meccanico. Vi sono di quelli che, quando la scienza stagna ed impaluda, danno grande peso a queste divisioni e suddivisioni. Ma Dante non ne tiene gran conto. Prendete una storia: quando l'autore ve la divide in periodi ed in secoli; finché questi non sono che mezzi per dividere in parti il troppo ampio orizzonte affinché si possa meglio comprenderlo, la cosa è ragionevole. Ma se egli pretende recare la sua divisione nell' interno de' fatti: e perché egli ha bisogno di riposo, crede che si fermi l'andamento continuo d'un popolo, egli falsifica la storia. Oltre l'ordine estrinseco, vi è un ordine interiore che nasce dall'argomento. Ogni argomento ha una sua propria situazione, da cui discende una propria forma, uno stile ed un ordine proprio. E tutto questo mio ragionamento non è che una lunga dimostrazione di questa veritá che io ho applicata al poema di Dante. Qual è l'ordine interno che scaturisce da se stesso nella *Divina Commedia*? Nel paradiso è lo spirito che si sprigiona dal corpo: nell' inferno lo spirito che va sempre piú materializzandosi: il progressivo sparire dello spirito nel corpo finché non vi rimane piú che la materia. Lo spirito esce dall' indifferenza, quando

non ha ancora alcun significato, e per successivo digradare va a terminare nel brutto. L' indifferente e il brutto sono due estremi. L' inerte, l' indifferente è vuoto di significato: e per rispetto all' idea è tutt'uno che sia o non sia. Il brutto può divenire oggetto di poesia per rispetto all' idea che vuole rappresentare il poeta. Ma l' inerte sotto il punto di vista morale è lo spirito che non ha coscienza del suo spirito: per elevarlo a poesia converrebbe idealizzarlo, dargli un significato. Ma questo distrugge l' idea dell' indifferente: perché dal momento che significa alcuna cosa, non è piú tale, cessa di esserlo. E tuttavia può ricevere una grande poesia dall' impressione che fa verso chi lo contempla: una grande poesia di sublime negativo: che è piú alto ancora che tutti gli altri generi di sublime. Questo è sempre una vasta concezione che vi getta nell' idea dell' infinito: è una immagine che è inadeguata al concetto. Ma qui il concetto e l' immagine sono spariti: non vi rimane che il nulla, il vuoto. Tale è il sublime de' poltroni di Dante. L' inerte per sé non offre che uno spettacolo vile ed abbietto. Ma l' impressione che esso vi lascia è qualche cosa di sublime. Voi sentite da principio:

> Diverse lingue, orribili favelle,
> Parole di dolore, accenti d' ira,
> Voci alte e fioche e suon di man con elle.

Quando noi immaginiamo una cagione grande e sublime, una grande pena per cui quei peccatori debbano mandare sí alti lamenti, voi udite che non son altro che punture di mosche e di vespe le quali fanno rigare il loro corpo di sangue che si mescola colle loro lagrime. E per dare un' idea piú compiuta del vile e dell'abbietto fa lampeggiare l' immagine del verme, che è l'ultimo anello della creazione, quello che noi calpestiamo. Volete vedere innalzarsi il poltrone ad una poesia di sublime negativo? Ponete vicino a questi uomini che non furono mai vivi, un uomo che ha anima, sentimento e dignitá di uomo, che ha vita, passioni, pensieri: e quando gli si affaccia lo spettacolo della morte dell'anima in un corpo che è ancora vivo,

s' interromperá, e non vorrá piú occuparsi di costoro di cui non si occupa né il cielo, né il mondo, né l' inferno.

Fama di loro il mondo esser non lassa;
Misericordia e giustizia li sdegna;
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa.

Canto III

Ecco perché questi tre versi sono ritenuti a memoria da tutti, perché sono stimati i piú belli, perché troviamo raccolto e concentrato in essi l' ideale del poltrone in ciò che ha di sublime. L'altro estremo è Lucifero, in cui è designato il tipo del brutto, come nel paradiso il Lucifero è Dio, perché in esso la materia sparisce affatto e diviene pura intelligenza. Nel Lucifero dell' inferno, non vi è piú né malizia né carattere, perché la materia ha soverchiato lo spirito: non vi è piú che una enorme massa di carne: non vi rimane che il laido: perché ha ubbidito all' istinto che lo portava a dipingere in lui la materia vuota di spirito. Chateaubriand nel *Genio del cristianesimo* ha posti a paragone il Lucifero di Dante con quello di Milton. Non vi è cosa piú misera che questi paragoni letterarii, da cui è tempo che la critica si spastoi: perché il paragone non cade che sopra accidenti estrinseci, mentre la personalitá è incomunicabile. Ma se egli prima di giudicare avesse almeno letto l'ultimo canto: poiché è pericoloso di giudicare le cose a frastagli e senza considerare il tutto: se avesse posto mente che gli pone accanto i giganti della poesia pagana che muovono guerra agli dei, avria concepito l' idea di questo canto. Dante mescolò la mitologia pagana con la storia cristiana: ma non mostrò giá i giganti combattenti nel tripudio della forza fisica: ma incatenati: quando han perduto l' intelligenza e la forza. Cosí Lucifero non è rappresentato combattente e lottante come quello di Milton: ma immobilizzato, domato. In quel solo verso: « S'ei fu sí bel, come è ora brutto » si vede l' intenzione manifesta di presentare in lui il tipo del brutto, come nel paradiso in Dio mostra il tipo del bello.

Ora vi ho mostrato i due estremi: un altro giorno vedremo l' intervallo che corre fra di essi.

Lezione XV

[LA PASSIONE TRA L' INDIFFERENTE E IL BRUTTO]

Tra l' indifferente e il brutto, tra queste due negazioni è posto l' inferno dantesco, successivo sparire dello spirito nella materia. Cominceremo, dunque, dal considerare lo spirito in quello che ha di piú elevato, accompagnandolo man mano infino al suo ultimo scadere. E poiché l' ideale poetico ha la sua rispondenza nella realtá, ci faremo a considerare questo dapprima nella vita sociale ed individuale.

Dicesi stato sociale prosaico, quando le forze interiori s' incontrano in un ordine di cose predeterminato da lungo tempo, limitato da regole minute e meccanizzato dalla tradizione e dalla consuetudine. Dicesi stato sociale poetico, quando è l' immediato effetto del prorompere delle forze interiori: stato eroico o di barbarie. L'epopea che dee rappresentare un'epoca sociale sceglie questo tempo a sua materia. Né questo è perché in tempi remoti è fatta abilitá al poeta di mescolare il reale al fantastico, secondo spiega la scuola antica, quasi come se il poeta debba inventare il fantastico ed applicarlo al reale, e non piuttosto trovare il fantastico nel seno stesso della realtá ed apprenderli amendue in una sola vista; e d'altra parte mostraci Dante che si può rappresentare anche la storia contemporanea con tutta l'altezza della fantasia. Il poeta sceglie quei tempi, perché essenzialmente poetici ed epici, potendo ivi la libera individualitá dispiegarsi in tutta la ricchezza delle sue facoltá senza trovare al disopra una forza che la costringa e rinchiuda nel giro angusto

del reale. E cosí libera rimane l' individualitá intorno a Giove, ad Agamennone, a Carlomagno. Il passaggio dallo stato poetico al prosaico costituisce il fondo del *Don Chisciotte*, il quale, circondato dalla vile prosa, s' immagina ancora di vivere in una etá poetica.

Questo doppio stato è altresí nell' individuo. L' individuo è prosaico, quando, educato in mezzo alla tradizione ed alla consuetudine, vi si affá e vi si ausa. L' individuo è poetico, quando si leva allo stato di passione: perché la passione raccoglie le forze interne, prima sparpagliate e distratte negli usi della vita, intorno ad un punto solo, dimodoché lo spirito acquista coscienza della sua possanza, anzi della sua infinitá: lo spirito, preso per sé ed isolato dal fatto esterno, è libero d'una libertá infinita, che non può esser vinta da nessuna forza, neppure da Dio, non potendo Dio stesso fare che io non creda a quello che credo, che io non pensi quello che penso. Nello stato di passione non vi è prigione o patibolo che possa costringere a non amare, a non odiare, a non disprezzare. — « Tu mi metti in prigione ed io ti disprezzo, e di sopra al patibolo io ti disprezzo; e, se mi chiudi la bocca, tu sai che nel mio cuore io ti disprezzo; e, morto ancora, questo sentimento si stacca da me e fa un patto con l'anima tua e sopravvive nella tua coscienza, ove udirai di continuo ripetere: — io ti disprezzo, io ti disprezzo. » — Non vi è tanto vile donnicciuola innanzi a cui non si riveli l' infinito quando è stretta dalla passione. — « Io ti amo e ti amerò sempre; e se dopo morte si ama, ed io ti amerò, e piuttosto con te in inferno che senza di te in paradiso. » — Tali sono le eloquenti bestemmie che traboccano da un cuore pieno ed appassionato. Possiamo addurre ad esempio l'addio di Zerbino ad Isabella e l'eroico carattere che dá l'amore alla timida e mansueta Giulietta.

Di rincontro a questo infinito vi è un altro infinito: quando la passione vuole realizzarsi al di fuori, s' intoppa nell'ordine generale delle cose, di cui l'uomo si sente parte e innanzi a cui non è che un fragile individuo. Questa forza esterna, il fato degli antichi, la Provvidenza da S. Paolo a S. Agostino ed a Bossuet, la stessa Provvidenza operante secondo le leggi della

ragione, messa di rincontro alla passione, costituisce quella collisione che è il fondamento della situazione tragica. Nel cerchio della vita né l' individuo si mantiene nella sua altezza infinita, né il fato nella sua possanza divina, scambiandosi spesso col caso e divenendo espressione collettiva di tutti gli ostacoli naturali ed umani, ne' quali intoppa la volontá del protagonista. Ma nell' inferno l'anima, isolata dal fatto giá sparito, è pura passione e puro carattere, rimasta in quella regione dove è inviolabile, ed il fato è Dio come eterna giustizia e legge morale: quindi la lotta è in tutte le sue colossali proporzioni, e Dante si mantiene a questa altezza, ora mostrandoci l'uomo in ciò che ha d' infinito, come in Francesca da Rimini, Pier delle Vigne ecc.; ora mostrandoci il fato in quello che ha di divino, come in Ciacco, negli avari, ecc. Questa grandezza si rivela nella sua tragica essenza in Capaneo, nel quale però lo spirito è giá disceso d'un grado dal suo piedistallo. Ivi abbiamo due estremi: Giove e Capaneo; Giove che fa degli sforzi successivi per domare una superbia che rimane sempre immutabile. Giove è troppo piccolo per Capaneo, che lo esagera, lo amplifica, e lui ingrandito pone di rincontro ad un semplice « me ». Capaneo, quando ha detto di se stesso « me », ha creduto di aver detto tutto. Capaneo è posto tra i violenti e non è che un bestemmiatore, forza fisica, e quando è vinto in questa è vinto in tutto. Quindi le sue parole non esprimono verace grandezza, ma dispetto e rabbia, il veleno che dentro lo rode, la coscienza d'esser vinto, anzi di non poter vincere. Onde il suo giacere « dispettoso e torto » ed il suo fare avventato, che sente di millanteria, e gl' insulti e l'amarezza del suo sarcasmo. Il suo orgoglio è stato mortalmente ferito, e Giove non ha solo percosso il suo corpo, ma ha colpito ancora la sua anima.

In Malebolge entriamo in piena commedia: le grandi figure demoniache della mitologia spariscono, e vi succedono i demòni cornuti con le sfere e le scuriade. Nella commedia gli attori prendono maschere e con i loro gesti fanno la caricatura della faccia umana. Qui la faccia umana, rimasta finora intatta, comincia a trasformarsi, come ne' simoniaci, negl' ipocriti, negli

auguri, negli scismatici, ne' barattieri, ecc. A questa trasformazione esterna corrisponde l' interna: non piú grandi caratteri e grandi passioni, ma risse, villanie, malizie e lordure; nel che i demòni stessi entrano in gara con l'uomo. Cosí lo spirito scende *fino al bestiale, trasformandosi l'uomo in bestia e la bestia in* uomo; dimodoché in una faccia sola compariscono il bestiale e l'umano: di che è tipo Vanni Fucci. Da ultimo si cade *nella* natura inanimata, e sparisce ogni aspetto di moto e di vita. Le acque si congelano; gli uomini vi perdono il sentimento vitale e vi si immobilizzano a poco a poco; le lagrime stesse si invetriano, finché l'uomo sparisce dalla scena e vi succede il mondo *prima della etá umana, il mondo* de' giganti e di Lucifero, massa enorme di materia vuota d' intelligenza, in cui lo spirito si è dileguato. E poiché questo suo successivo sparire è espresso *nella* natura, nel demonio e nell'uomo, noi considereremo ciò partitamente e di poi li coglieremo nella loro vivente unitá in singoli canti.

Lezione XVI

[LA NATURA NELL' INFERNO]

Vi ho esposto il concetto dell' inferno, la depravazione dell'anima; indi ve l'ho distinto ne' suoi singolari momenti, la progressiva depravazione dell'anima, moralmente il successivo incattivire dello spirito infino alla compiuta malvagitá; esteticamente il successivo bruttarsi dell'anima infino alla compiuta bruttezza. Cosí tra i due estremi, tra i negligenti e Lucifero, vi ho mostrato un lunghissimo spazio di mezzo, che è la storia dello spirito colpevole da quello che egli ha in sé di nobile infino all'ultima e prosaica bassezza. E dico « nobile », quando lo spirito è libero, volente e possente e quando anche nel male, anche nell' inferno mostra tutta la ricchezza delle sue forze interiori, un sentimento elevato sino a passione, una volontá sublimata insino a carattere. E dico « basso », quando il di dentro è fiacco, quando la passione diviene vizio ed il carattere sfacciatezza, quando alla tragedia succede il comico, il satirico ed il prosaico. In effetti da Francesca da Rimini a Capaneo non trovate un solo tratto comico: tutto vi è grande. E voi vedete comparirvi davanti ora Dio, o la legge morale nella sua infinitá, ora l'uomo nella violenza della passione e nella energia del carattere. Ma quando si pone il piede in Malebolge, la commedia ci si dispiega dinanzi in tutte le sue gradazioni, dal faceto, dal malizioso, dall' ironico fino all'ultima lordura ed oscenitá. E perché tal differenza? Perché in quei tempi di rigoglio e sovrabbondanza di vita Dante stima gl' incontinenti ed i violenti come quelli, le

cui colpe procedono dall' irrefrenabile impeto di quel di dentro e disprezza i fraudolenti, i cui peccati derivano da fiacchezza e volgaritá interiore. Ed agli uni riserba tutta la sua pietá e sugli altri sparge il ridicolo e il sarcasmo.

Questo disegno è egli eseguito pedantescamente colla squadra e col compasso? Questo che io chiamo ordine poetico ed è la vita interna della poesia, il disotto che si rivela sulla superficie, ha egli le stesse leggi dell'ordine scientifico? L'ordine scientifico ci presenta una serie di concetti astratti; il poetico una serie di azioni e d' individui: il primo una serie di delitti, il secondo non solo una serie di individui colpevoli, ma di tali e tali individui. Vedete lá una moltitudine confusa di rei: voi li classificate in vari gruppi, degli omicidi, de' ladri, ecc. Perché quei violenti costituiscono il gruppo degli omicidi? Perché voi considerate non quello che ciascuno ha di proprio e di distintivo, ma quello che ha di comune con tutti gli altri: l'omicidio commesso. Cosí mediante l'astrazione una classificazione è possibile ed una esatta riduzione a generi e specie. Il poeta, al contrario, non rappresenta astrazioni, ma uomini vivi e compiuti; e solo cosí è possibile alla poesia di potere nella permanente unitá serbar tutta la varietá che nasce dal libero arbitrio dell'umana persona e dal particolare dell'accidente. Il poeta dee, dunque, concepire il suo disegno largamente e non chiudersi egli stesso in angusti cancelli, non legarsi le mani: egli dee molto meditare il suo subbietto, ma non lasciar trasparire nella poesia alcuna orma d' intellettuale e di pensato; egli dee serbare l'unitá, ma tale che ne' generali lineamenti si muova con libero giuoco ogni maniera di contrasti, e quanto la persona ha di proprio e quanto l'accidente ha di particolare. Ed in questo Dante è eccellente. Egli serba l'ordine scientifico con quella minuta puntualitá, che è propria de' tempi, ne' quali preminente qualitá del metodo scolastico era il dividere e il suddividere. Tanti cerchi quanti delitti, e tanti gironi di ciascun cerchio quante specie di ciascun delitto. Ma quando egli scende alla rappresentazione, il suo fare è libero, largo, a grandi tratti; e l' idea unica, che penetra in tutto l' inferno, discende tanto nel particolare delle passioni e degli acci-

denti che ella raggiunge quella compiuta realtá poetica, di cui si sente il difetto nel purgatorio e nel paradiso.

Veduto il concetto nella sua unitá e nella sua successione, ovvero ordine, e determinati i limiti di questo ordine, noi abbiamo un criterio per giudicare l' inferno ne' tre elementi che lo costituiscono: nella natura, nel demonio e nell'uomo.

La natura può esprimere il concetto? e fino a qual punto? La natura, come opera d'arte, come prodotto dello spirito, costituisce il primo scalino dell'arte: l'architettura, nella cui immobilitá il concetto sta solo simbolicamente, senza figura e senza successione; e però ella si aiuta de' suoi simboli, de' suoi bassirilievi, delle sue statue e de' suoi quadri, della scoltura e della pittura. Onde la natura dantesca esprime il concetto con manco di precisione che le pene, e queste meno precisamente che il demonio, e questo meno che l'uomo, in cui il concetto si esprime in tutta la sua veritá, divenuto passione e carattere. Quando, dunque, io considero la natura, per necessitá scientifica scompagnata dal demonio e dall'uomo, io mi pongo in una posizione ipotetica ed incompiuta, avendo il poeta tutto concepito d'un getto ed insieme; ed avremo la veritá estetica, quando vedremo questi elementi fondersi insieme in azione e compiersi ed integrarsi l'un l'altro. Cominciamo dalla natura.

Quando si sente il bisogno di idealizzare la terra, lo sguardo si alza verso il cielo, dove collochiamo l' ideale del bello; e la fantasia si profonda nelle inferne viscere della terra, dove collochiamo l' ideale del brutto. Quello che è al disopra e quello che è al disotto di noi sará sempre fonte inesausta di poesia, perché si sottrae in parte al nostro sguardo; e dove l'occhio non giunge penetra piú ostinatamente la fantasia, la quale per liberamente spaziare ha bisogno che il velo d' Iside non sia mai sollevato del tutto e che la natura le presenti sempre un lato misterioso. Come Dante abbia concepito il cielo lo vedremo nel paradiso. In che modo ha concepito l' inferno?

Se mi è permesso di trasportare una parola dal morale al fisico, l' inferno è la depravazione, la progressiva depravazione della natura, il terrestre che si dissolve, si corrompe e muore,

la vita che muore a poco a poco, il moto che a poco a poco si spegne, il brutto che a poco a poco si leva su. Vediamolo.

Quando l' inferno si presenta la prima volta innanzi alla nostra fantasia, esso non è brutto né laido, ma terribile; e cosí si presenta la prima volta innanzi a Dante, terribile, infinito, sublime. I caratteri del sublime infernale, come giá osservai, sono l'eterno e il tenebroso. Dell'eterno si è giá ragionato altrove: parliamo del tenebroso.

In che è posto il sublime delle tenebre? Nell'annullamento della forma, *nella morte della fantasia: la vita della fantasia* è il dar corpo e figura agli oggetti, e nelle tenebre il corpo e la figura si dileguano, e la fantasia, spaurita, ondeggia nell' indeterminato e nel vuoto. Onde quel sublime negativo, che noi congiungiamo con ciò che non è, con la morte, col male, col nulla, con le tenebre.

In che modo la poesia può formare ciò che non ha forma? *Essa giunge per indiretto dove è impossente la pittura e la scoltura.* Prendete un cieco nato: per lui le tenebre non sono sublimi, ma sono soltanto il suo stato quotidiano ed ordinario, perché egli non concepisce la luce. La conoscenza della luce rende sublimi le tenebre, la conoscenza dell'essere rende sublime il nulla. Noi poniamo l' ideale della luce nel sole e nelle stelle; la luce è per noi la vita, l'anima, la parola dell'universo; la luce è *la visione* e *la vita* dell'occhio. È *lo spettacolo* delle stelle annullate che rende sublimi le tenebre:

> Quivi sospiri, pianti ed alti guai
> Risonavan per l'aer senza stelle.

È la luce come parola dell'universo che rende sublimi le tenebre silenziose:

> *Io venni in luogo d'ogni luce muto.*

È l'annullamento della visione, la morte dell'occhio, che rende sublimi le tenebre:

Vero è che in su la proda mi trovai
Della valle d'abisso dolorosa,
Che tuono accoglie d' infiniti guai.

Oscura, profond'era e nebulosa,
Tanto che, per ficcar lo viso al fondo,
I' non vi discernea veruna cosa.

L'eterno e il tenebroso sono, dunque, i caratteri estetici dominanti de' primi sei cerchi. — E che? — mi direte voi — tutto l' inferno non è egli eterno e tenebroso ugualmente? — Le tenebre sono dappertutto; ma sono poesia solo ne' primi canti, e nel rimanente sono una mera realtá, un fatto prosaico. La natura è perpetuamente giovane, è sempre la stessa; ma ella si cangia e s' invecchia ai nostri sguardi; e l'eterna corroditrice della sua bellezza è la consuetudine, perseverante e dissolvente, che ci ruba ogni dí una parte di poesia, insino a che non ci ha affatto disabbellito la vita. Il sole, in cui le primitive fantasie de' popoli meravigliati riposero la stessa esistenza di Dio, fatto prosaico dall'abito di guardarlo, non è per noi che spettacolo quotidiano e volgare. Parimenti le tenebre sono state spogliate dalla consuetudine d'ogni loro sublimitá; e quando diciamo « tenebroso », « oscuro », questo concetto, al quale siamo avvezzi, lascia inerte la nostra fantasia. Ora Dante non parte da principii preconcetti nell'arte; egli si abbandona alla spontaneitá della sua ispirazione, e la sua impressione è sempre vera. Dapprima le tenebre infernali esaltano la sua fantasia, come l'esaltano a chiunque la prima volta le concepisce; ma, quando procede oltre, quando vi si ausa, attirato da nuovi obbietti, signoreggiato da nuove situazioni, egli non si ostina nelle prime immagini e non ripete mai se stesso; ma si sente ricco abbastanza per trovar nuove forme e nuovi colori. E che cosa diventano allora le tenebre? « Oscuro », « tenebroso », « nero », « buio », un epiteto volgare e comune:

. . . . Maestro, chi son quelle
Genti, che l'aer nero sí gastiga?

L'acqua era buia assai piú che persa.

Cosí giú veggio, e niente affiguro.

E qual è la configurazione de' primi cerchi? Nessuna: l'annullamento della figura, l' indeterminato; il sublime esclude ogni determinazione. *Fiat lux, et lux facta est.* Aggiungetevi un particolare, e il sublime è distrutto. Nessun carattere che distingua l'un cerchio dall'altro, salvo che è eterno e tenebroso. E se un pittore domandasse a Dante un tratto, un tratto solo, che guidasse il suo pennello, Dante risponderebbe ancora: — « eterno e tenebroso ». — Cosí, come pone piede nell' inferno, che cosa è l' inferno per lui? « Secrete cose », « tenebre », ed il resto nuota nell' indefinito. E che cosa è il primo cerchio? « Primo cerchio ». Ed il secondo? « Luogo ». Ed il terzo? « Terzo cerchio », ecc.

Nell' immobilitá della natura il concetto non ha né figura né successione; nelle pene acquista giá una maggiore chiarezza. Le pene sono come le suppellettili di edificio, che ne mostrano l'uso. Ergete un palco in mezzo a una piazza, e voi potete dire: — Ecco la piazza infame. — Qual è il fondo estetico delle pene in questi cerchi? La violenza del movimento, della natura e dell'uomo: sono le passioni nella loro violenza; è la natura nell'esercizio violento delle sue forze. Cosí Dante prende dalla natura ciò che è di piú sublime ne' suoi moti violenti, una tempesta, un rovescio di grandine; e gli avari ed i prodighi cozzano gli uni contro gli altri, e gl' iracondi sono dalla stessa loro passione costretti ad usar forza in se stessi con quei piú incomposti moti, onde la passione si rende visibile sulla persona umana. Tutti questi elementi, il tenebroso, l' illimitato, il violento, Dante ha congiunto insieme ne' noti versi:

Io venni in loco d'ogni luce muto,
Che mugghia come fa mar per tempesta,
Se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la sua rapina;
Voltando e percotendo gli molesta.

Quando giungon davanti alla ruina,
Quivi le strida, il compianto e 'l lamento;
Bestemmian quivi la virtú divina.

La natura fin qui è tragica, severa, e a quando a quando sublime.

Entriamo nel regno de' violenti. Qual mutamento di pena! Non piú il tenebroso, ma un chiaror cupo, fosco, rossigno, color di sangue e di fiamme; non piú l' illimitato, ma gli obbietti naturali in tutta l' integritá e determinazione, una cittá, una campagna, un lago, e giú in mezzo al lago una selva, e giú in mezzo alla selva un deserto. Non piú il violento, ma uomini giacenti parte rinchiusi in sepolcri, parte incarcerati negli alberi, parte distesi sotto una pioggia di fuoco, non violenta, ma d'un cader lento. Quale è il carattere estetico di questa natura? La grandezza indeterminata è sublime. La grandezza chiusa in regole di simmetria, di proporzioni e d'unitá è bella. La natura è qui la negazione del bello: la bellezza è sbandita dall' inferno. Vi è la natura terrestre; ma invano domandi qui particolari, che ce la rendono bella in terra; ci sono sepolcri, ma non ornati di fiori, non confortati di lagrime; e ci è un lago; ma cerchi invano le tranquille acque entro cui si riflettono gli alberi capovolti; c'è una selva, ma non trovi il suo verde né il rigoglio della sua vegetazione. E quando il poeta ci richiama alla memoria queste bellezze, non possiamo difenderci da un senso di malinconia e di tristezza. Quando la campagna è smaltata di verde, noi diciamo che la campagna ride; e quando le frondi cadono e la natura si spoglia de' suoi vivaci colori, la natura si attrista e noi ci attristiamo con lei. E cosí niente è piú triste che la selva de' suicidi, senza il suo verde, i suoi rami e i suoi frutti:

Non frondi verdi, ma di color fosco;
Non rami schietti, ma nodosi e involti;
Non pomi v'eran, ma stecchi con tosco.

La natura vi è spogliata d'ogni sua bellezza e vestita a bruno. Né basta. Dante non solo l'ha scompagnata da quegli elementi che la rendono bella, ma l'ha congiunta con elementi innaturali, prodotto del peccato e della depravazione dello spirito; la violenza come peccato è la forza usata contro il fine, a cui è destinata dalla natura. La natura è qui snaturata dall'uomo: vi è un lago d'acqua quale ce lo dá la natura, ma quale l'uomo solo ha il tristo privilegio di farlo, un lago di sangue. Di che nasce un sentimento assai piú attivo del dolore: l'orrore. Alcuni credono l'orrore incapace di poesia, e s' ingannano. L'orrore è la poesia del disgusto. Un oggetto disgustoso, se ha in sé alcun che di straordinario che contraddica alle leggi naturali e morali, come in Mirra, in Medea, in Tieste, fa drizzare i capelli e levare le mani. Ne addurrò un esempio celebre. Quando il capo del conte Ugolino sta come cappello sul teschio dell'arcivescovo Ruggieri, questo spettacolo contro natura, fuori dell'umano, contrario all'*homo sum*, genera raccapriccio ed orrore. Ma quando vi si dá un secondo sguardo e si può guardarlo nelle sue parti, quella bocca sozza di sangue e i capelli lordi, coi quali se la forbisce, generano disgusto. Il che spiega perché alcuni lodano, altri biasimano questa invenzione. I primi stanno alla prima impressione, che trasanda le parti e coglie l' insieme; i secondi stanno alle seconde impressioni attutite, quando la fantasia è raffredda e non rimane che il solo occhio corporale ed anatomico. L'orrore tiene sotto di sé il disgusto; in Malebolge questo si leva su e sale alla superficie. Malebolge non risponde piú ad alcuno oggetto terrestre: è la natura in frammenti, che il poeta ha raccolto e formatone una nuova combinazione. Rupi scoscese, schegge, fossi sforacchiati, abissi nel fondo, sassi, balze, borse, ecc.; scogli gittati in mezzo agli abissi a guisa di ponti, e sul confine delle bolge massi di pietre che si muovono sotto i piedi. La diresti una cittá in rovine, la natura in frantumi. Ed in effetti il poeta immagina che alla discesa del Cristo quella parte sia venuta in conquasso, tremando tutta la valle feda. Qui è che il disgusto soverchia. Il disgusto nel demonio e nell'uomo è il laido e l'osceno; nella natura il putrido. Dante ha

ammassate nel fondo dell' inferno le acque che ivi ristagnano e imputridiscono e mandano fetidi vapori. E, quasi ciò non bastasse, vi ha aggiunto gli oggetti piú disgustosi.

Gittate un occhio su d'una carta topografica dell' inferno; e quando vedrete questa piramide capovolta, questo cono, questo imbuto a rovescio, quando vedrete quei cerchi indeterminati prender figura di cittá, e la cittá di bolge, e le bolge di pozzo, entro cui Dante ha seppellita e pietrificata la natura ed indurite le acque; quando vedrete all'uno estremo il primo cerchio d' immensurabile grandezza ed all'altro un tristo buco sopra il quale pendono tutte l'altre rocce, voi avrete una immagine visibile d'una natura in decadenza.

Volete voi un'altra immagine per la successiva depravazione de' caratteri estetici? Mirate una di quelle perturbazioni violente, che diconsi rivoluzioni; e voi vedrete nella prima febbre dell'entusiasmo comparire il sublime del sacrificio e dell'abnegazione; indi a poco a poco venir fuori il sanguinario, il feroce, l'orribile, finché da ultimo sale su da' bassi fondi della societá quanto di piú laido ed abbietto è nella plebe.

Cosí l' inferno apparisce prima in quello che esso ha di terribile; indi lo spettacolo si fa sempre piú scuro, sanguinoso e crudele, insino a che si cade nella decomposizione e nel putrido, e il disgusto, soverchiato innanzi dal terrore e dall'orrore, sale sulla superficie ed occupa solo di sé i sensi e la fantasia.

Lezione XVII

[I DEMÒNI]

La scala di Giacobbe è comune a tutte le poesie: in ogni tempo le umane fantasie hanno contemplato una doppia scala ascendente e discendente; il minimo punto di partenza è l'uomo, dal quale per una scala di esseri intermedi si sale infino a Dio, e dal quale per una lunga scala di esseri intermedi si scende sino a Satana. Onde il cielo e l' inferno sono stati sempre popolati da legioni intere di spiriti angelici e satanici, che riempiono il lungo intervallo che è tra l'uomo e Dio da un canto e l'uomo e la natura dall'altro. Quali sono i nomi, quali le forme che hanno esse ricevute? Diverse secondo le religioni e le poesie, secondo i tempi e i popoli che le crearono; e nondimeno tutte hanno una comune base, sulla quale riposano, esprimendo questi esseri al di fuori la lunga storia del bene e del male che si agita nell'anima umana; secondo che vi si svolge l'un principio o l'altro si rivela un doppio cammino, un salire verso Dio e uno scendere verso Satana, un progressivo indiarsi o indemoniarsi. Diversi i nomi, diverse le forme, una la base. E quei nomi e quelle forme col volger de' secoli si mutano o si dileguano, e quella base rimane indistruttibile e riproduce in ogni nuova civiltá se stessa sotto nuovi nomi e sotto nuove forme. Cosí le Furie di Sofocle e le streghe di Shakespeare sono nel fondo una stessa cosa, l'eco esterna di suoni interiori, che turbano le colpevoli gioie dell'anima. Né solo questi esseri hanno una base comune, ma altresí un comun fondo estetico; e, per parlare uni-

camente degli spiriti delle tenebre, che sono l'argomento di questa lezione, fondamento unico delle loro forme è il gigantesco e il mostruoso. Il gigantesco, quantunque colpisca vivamente i sensi, è il mezzo piú disarmonico ad esprimere lo spirito ed appartiene a tempi, nei quali le fantasie popolari, non avuta ancora lo spirito piena coscienza di sé, non sanno rendere altrimenti il concetto che aritmeticamente, sommando e moltiplicando. Vogliono esse esprimere la forza fisica? Danno a Briareo cento braccia. La voracitá? Danno a Cerbero tre gole. La previdenza? Danno a Giano due facce. La grandezza e la potenza? Moltiplicano moli sopra moli, ed innalzano piramidi, obelischi e colossi e laberinti e Ninive e Babilonia e Tebe. Col gigantesco si collega il mostruoso che è posto nel connubio della faccia umana con la figura animale, espressione viva della degenerazione dello spirito in cui la razionale volontá scade a cieco appetito. L'uomo è un essere compiuto, capace d'ogni qualitá; l'animale si distingue dagli altri per una cotale sua qualitá speciale. E quando il poeta vuole esprimere dell'uomo la preminenza d'una qualitá sull'altra, non sapendo ciò fare ancora organicamente, appiccica alla figura umana la forma di quella bestia in cui quella qualitá spicca. E cosí, se vuole esprimere la lubricitá, crea la Sirena mezza donna e mezza pesce; e se vuole esprimere il fuoco e l'ardore guerriero, crea il Centauro mezzo uomo e mezzo cavallo. E siccome l' idea principale non è qui l'uomo, ma la qualitá significata nell'animale, spesso sparisce affatto l'uomo e rimane la bestia, come in Cerbero, nella Chimera, nella Sfinge e nelle innumerevoli metamorfosi d'uomini in bestie, nelle quali l'uomo non è piú che una semplice reminiscenza: fu uomo, ora è animale. Il gigantesco e il mostruoso sono dunque il fondamento estetico di queste forme; e quindi nei tempi che precedono la civiltá la poesia ha popolato la terra di giganti e di mostri, atterrati dalla folgore di Giove, il Dio celeste che succede al terrestre. Nei racconti biblici gli angioli invaghiscono delle figlie della terra e ne nasce una razza gigantesca e mostruosa d'uomini perversi, de' quali è purgata la terra col diluvio uni-

versale. Nel medio evo Orlando, Rinaldo, Morgante e gli altri eroi cristiani sono in continua guerra con giganti e con mostri, non altrimenti che facessero nei tempi eroici antichi Teseo, Ercole e Perseo. Secondo l'antico diritto della vittoria, il *vae victis!*, i popoli posero gli eroi vincitori in cielo e li chiamarono Iddii, e gittarono i giganti e i mostri nell' inferno e li chiamarono demòni. Quindi il Tartaro antico è popolato di giganti e di mostri, de' quali il Tasso raccolse una buona dozzina in una sua stanza rimasta celebre. Queste forme sono vive nel Tartaro, perché legate con la religione, le tradizioni e le istituzioni della societá in mezzo a cui sorsero. E quando questa civiltá venne meno, che cosa divennero queste forme? Nomi senza soggetto, spogliati d'ogni serietá, pure forme estetiche. E guai quando a difendere una religione voi siete ridotti a dimostrare che ella sia utile o bella! La religione è qualche cosa di piú serio che l'utile e il bello. E noi oggi chiamiamo la religione pagana bella; gli antichi la chiamavano la Religione.

Queste forme, spenta quella civiltá, hanno perduto ogni freschezza di vita: gli eruditi, gli archeologi, i dotti le descrissero poi come le trovarono, pallide e vuote, perduta la miglior parte di sé, la loro vita interna. E queste compilazioni d'esseri mutilati son quelle che sotto nome di archeologia e di mitologia discesero poi nelle scuole, lungo tormento e noia de' nostri giovani anni. Quindi sorgea negli ultimi tempi una scuola che disse: — Queste forme son morte, lasciamole all'antichitá: a poeti moderni forme moderne. — Ogni sistema ha la sua pedanteria: il romanticismo ha avuto ancora i suoi pedanti, che tracciarono intorno al poeta moderno il circolo di Popilio, e gli dissero: — Tu non uscirai dal medio evo. — Il che ha prodotto pure un gran bene, avendo fatto scomparire quelle classiche reminiscenze, quelle pallide imitazioni, con le quali il poeta veniva ad ogni tratto tirando in mezzo tutta la pagana poesia. Ed ora che questo bene si è ottenuto è tempo che, lasciata da parte la esagerazione, la veritá riprenda il suo diritto. Lasciate che in mezzo alle rovine dell'antichitá entri un poeta unicamente dotto, e costui, non altrimenti che fa l'erudito, si stará

contento a raccogliere e descrivere rovine e frammenti. Ma fate che vi entri un'attiva intelligenza, fate che queste forme si presentino innanzi ad un uomo di genio, e costui con la divinatrice potenza dello spirito rintegrerá quelle rovine e ricreerá queste forme. Tale è l'opera geniale compiuta da Dante. Queste forme egli le trovò morte e le rifece immortali. Dovea costruire il suo inferno e tolse alla terra tutti i suoi elementi, e, strappandoli dal circolo che la natura avea loro assegnato, li compose diversamente e li fece segni del suo pensiero, trovatore d'un mondo nuovo, Cristoforo Colombo dell' inferno. Dovea rappresentare lo spirito, e tolse tutte le forme antiche conosciute a quel tempo e le trasportò nel suo inferno: le trovò libere, spogliate del loro concetto, della loro vita, della loro religione, e le ricreò, dando loro il suo pensiero, la sua vita e la sua religione.

E nondimeno ci ha di quelli che trovano troppo squallida la concezione del demonio dantesco rispetto alla ricchezza subbiettiva che esso ha avuto nella poesia moderna, usi come sono a giudizii assoluti ed a non tener conto della situazione in cui si trova il poeta. Il demonio è grande quando voi me lo ponete di rincontro a Dio; quando spirito delle tenebre pugna contro il genio del bene, amendue Iddii, amendue possenti; e in questa lotta di due principii il demonio è sublime. E cosí grande è il demonio di Milton quando contende a Dio Adamo, cioè a dire tutte le umane generazioni; e grande ed una delle piú compiute e reali concezioni poetiche è il Mefistofele di Goethe, elemento terrestre che il poeta ha posto accanto a Fausto per combattere la parte celeste della sua natura. E che cosa ha di comune con questi il demonio di Dante immobilizzato nell' inferno? Nell' inferno, ricordatelo, ogni azione è spenta; non vi è piú storia. Il demonio ha la sua storia, quando me lo ponete accanto all'uomo, quando, spirito tentatore, combatte l'angelo custode, il quale dal canto suo acquista anch'egli una storia, quando, vigile protettore, guida le azioni dell'uomo: solo allora il demonio può spiegare forze interiori, ora tragico, ora comico, ora il diavolo zoppo, ora Satana. Ma quando il sipario è calato ed il dramma umano è finito e l'uomo è disceso nell' inferno e il demonio

ha trionfato, che cosa altro gli resta a fare? Soffrire e far soffrire, vittima e carnefice; e quanto piú vile come vittima, tanto piú feroce come carnefice.

Tale è il demonio che la situazione offre a Dante e tale egli l'accetta con quel sicuro istinto che mai non abbandona il vero poeta; né mai troverete in lui minima traccia, minima orma di sforzo che ei faccia per togliere il demonio da questo angusto circolo di azione in cui dee rimanere, per trasportarlo in un campo piú vasto. Il demonio perciò non ha un valore assoluto, ma riceve il suo significato dalla situazione, in cui si trova rispetto alla natura ed all'uomo. Nella natura la depravazione dello spirito rimane immobile; nel demonio acquista un primo grado di vita perché in lui comincia ad apparire lo spirito. Il demonio è la prima apparizione dello spirito, il primo gradino nella scala degli esseri spirituali, lo spirito tra l'umano e il bestiale, in cui l' intelletto è ancora istinto e la volontá è ancora appetito. Il qual concetto ha il suo progresso secondo il disegno generale che ho tracciato dell' inferno e che vi ho mostrato giá nella natura infernale.

Ci ha due serie di demòni: nella prima i mitologici; nella seconda il diavolo cristiano; la prima grave, severa, tragica; la seconda comica, satirica, prosaica. In che modo la tragedia può essere rappresentata dal demonio? Immaginate di assistere ad uno spettacolo tragico; gli attori si animano, s' incolleriscono, fremono, tremano. Immaginate di stare in tal lontananza che le parole non giungano al vostro orecchio: che cosa sará per voi la tragedia? Un'azione muta: l'esterno vi appare: l' interno, cioè a dire le passioni ed i fatti che danno origine a que' moti e che si esprimono con la parola, vi sfugge del tutto. Tale è il limite nel quale rimane la tragedia demoniaca: ogni parte interna è in loro nulla, non carattere, non passione, non intelligenza, non volontá: e nemmeno la parola; poiché o tace, o le parole sono brevi imprecazioni, vuote di senso, espressioni di cieca e bestiale collera: la tragedia è puramente esterna: passione o peccato tradotti in moti o gesti. Ed in effetti qual differenza è tra un uomo che sbuffa e digrigna i denti e fa gesti

incomposti da' moti simili d'un animale in collera, se non che quegli è un uomo che parla, che esprime un'anima ricca, e che spiega e nobilita quei moti animali che egli ha comuni colla bestia? Tale è la tragedia del demonio, mimica ed esterna: ben poco rispetto all'uomo, molto rispetto alla natura. La natura vi dá figura e colore: nel demonio la figura si muove ed il colore si anima. Epperò troverete nel demonio la figura congiunta sempre col movimento, la figura in azione (Cerbero, Arpie, Furie). Ponete in questo movimento tragico in luogo della furia Clitennestra agitata dal rimorso e dalla disperazione e la tragedia diverrá umana. Il movimento è cosí essenziale al demonio dantesco, che anche quando non è espresso, l'autore ve lo fa presentire.

Quinci fur quete le lanose gote
[Al nocchier della livida palude,
Che intorno agli occhi avea di fiamme rote.]

Entriamo in Malebolge: il demonio mitologico sparisce, succede il diavolo. La storia del diavolo comincia sin dalla nostra antica madre Eva che porse troppo facile orecchio alle sue lusinghe; d'allora il diavolo continuò il suo mestiere tentando sotto insidiose forme i monaci del deserto e susurrando a noi fragili mortali dolci parolette e ingegnosi sofismi, co' quali ci sforziamo di addormentare la nostra coscienza; vanamente; poiché avendo al di fuori aria di persuasi e di convinti, rimane sempre dentro di noi una voce che ci accusa: noi non possiamo mai ingannare noi stessi, né tampoco il demonio che ci suggerisce. Tale è il fondamento della scena nella quale il nero cherubino mena seco nell' inferno l'anima di Guido da Montefeltro. Costui dopo di aver militato in gioventú, raccolte le vele in vecchiezza, e rendutosi frate francescano, pensava di finire santamente i suoi giorni, quando « il gran Prete » chiamollo a sé chiedendogli modo di far suo Prenestino. Tentennando egli, il papa soggiunse:

. . . . Tuo cuor non sospetti:
[Fin d'or t'assolvo; e tu m' insegna fare
Sí come Prenestino in terra getti:
Lo ciel poss' io serrare e disserrare,
Come tu sai; però son duo le chiavi
Che 'l mio antecessor non ebbe care.]

Guido cedette: a che? Il poeta ce lo fa presentire mostrandoci con senso profondo la ragione apparente e la vera:

Allor mi pinser gli argomenti gravi
Lá 've il tacer mi fu avviso il peggio.

Guido cedeva al timore di dispiacere col suo silenzio al papa, e mostrava agli altri ed al papa di cedere per il peso dell'argomento papale; e quando egli muore, il demonio di tentatore divenuto accusatore gli si porge innanzi con quel ghigno, con quello scuoter di capo, con quell'aria d' intelligenza, con che altri smaschera un uomo che s' infinge e gli dice: — Smetti, a che vale? Tu ti sai ed io ti so. — Il profondo di questa ironia è nella comica serietá; accettando seriamente una ragione alla quale non credeva né il papa, né Guido, né egli, ripiglia l'argomento papale e mettendo in caricatura la corteccia scolastica onde si ricopriva il sofisma, ridottolo in forma di sillogismo ne dimostra l'assurdo col principio di contraddizione, mostrandosi forte in logica non meno del papa; onde conchiude con quel sarcasmo pieno di tanta amarezza:

Forse
tu non sapei ch' io loico fossi!

Scena unica nella quale Dante si è incontrato nel demonio moderno, poiché si è qui abbattuto nella stessa situazione contendendo il demonio a S. Francesco l'anima di Guido. L'alta commedia non è possibile nell' inferno; ed il demonio ci rappresenta l' infimo grado della commedia, il buffonesco ed il volgare. Le parole sono da trivio e da mercato; gli atti osceni, laidi e dell'ultima sfacciatezza: il pudore, il rossore è proprio della

faccia umana: anche Vanni Fucci si dipinge di trista vergogna il volto: il demonio non arrossisce. I sarcasmi sono insulti villani, e le menzogne e le malizie grossolane e sciocche, onde è vinto sempre quando viene a prova con l'uomo. Capolavoro di buffoneria è il canto XXII, in cui Alichino burlato dal Navarrese va a finire le sue braverie nella pece dove rimane invescato.

Queste due serie son poste tra due estremi: Caronte e Lucifero. Caronte è il piú vicino all'uomo; Lucifero ne è il piú lontano. Caronte al primo apparire ha alcun che di venerabile nella figura: è il solo che parla nobilmente, trovando nelle sue parole congiunto ciò che ha di sublime l' inferno, l'eterno, il tenebroso, la disperazione. Nel suo complesso è un carattere umano, uno di quei vecchi di cui non è raro il tipo: brusco, vivace, rozzo, manesco, facile a montare in collera e far gli occhi di fuoco, avvezzo ad essere obbedito per cenni, e rinnegando la pazienza e battendo col remo ovunque trova la minima esitazione. In Lucifero il gigantesco ed il mostruoso si mostra nella sua prima e grezza nuditá. Questo Atlante dell' inferno non è sublime, perché l'autore non vi dá alcun tratto che ce lo mostri nel suo insieme, anzi lo sopraccarica di particolari cosí grotteschi e strani, che costringe la nostra attenzione sulle parti [1].

Il demonio è lo spirito nel suo infimo grado: Lucifero è il demonio nel suo infimo grado. La tragedia vi è esterna. La commedia è scesa alla buffoneria. Poesia incompiuta, la quale acquista la sua integritá solo nell'uomo.

---

[1] In parentesi nel ms. della *Bibl. Naz. di Nap.*, XVI. A. 72 a questo punto si legge: « Descrizione di Lucifero ».

Lezione XVIII

[I GRUPPI]

Noi siamo in grado oramai di seguire ciascun canto di Dante nelle sue parti. Il poeta comincia col porsi innanzi il luogo e la pena; indi apparisce il demonio; poi peccatori presi insieme e commisti, non questo o quell' individuo, ma l'uomo collettivo, gruppi di mezzo a' quali si eleva a quando a quando un grande individuo che ferma l'attenzione [1]. Vi ho parlato della natura e del demonio; arrestiamoci su' gruppi.

E innanzi tutto questo distinguere che fa Dante l'uomo collettivo dall'uomo individuo, è egli una mera sottigliezza? Una distinzione arbitraria e di poco momento? Dante vi dá grandissima importanza; perché tu troverai canti senza individui affatto, ma senza gruppi nessuno. I gruppi sono un momento essenziale dell' inferno: quale è il loro significato? Quale è il concetto che esprime la moltitudine? Volgete mente alla societá quale si trova in terra; se voi vi abbattete in questo o quell' individuo, v' incontrate in tali caratteri, tali passioni, tali preoccupazioni. Ma se questi individui si raccolgono in piazza per uno scopo comune, que' caratteri, quelle passioni, quelle preoccupazioni svaniscono: le anime unite s' immedesimano e diventano un'anima sola, l'anima contagiosa della moltitudine, la quale ti sforza a sé, consuma in te quanto hai di proprio e ti

[1] Nel ms. cit. è segnato: « Esempio tolto dal canto de' golosi ».

rapisce quasi magneticamente nel medesimo circolo: scossa elettrica che allora tutti sentiamo ugualmente quando tutti ci teniamo stretti mano con mano. Nell'uomo è una doppia parte: nell'uomo fisico vedi i lineamenti generali, ed i tratti caratteristici e personali: nell'uomo morale trovi e quello che egli ha di proprio e quello che egli ha comune colla societá in cui vive; e questa parte generale è quella che ha la sua espressione diretta nella moltitudine. Non che nell' individuo non si debba anche esprimere il generale, anzi senza di questo non si dá individuo poetico veramente compiuto; ma la passione in quello che ha comune in tutti gli uomini è cosí strettamente congiunta con quello che ha di proprio nel tale individuo che non se ne può separare; laddove nella moltitudine solo il generale si mostra netto d'ogni individualitá ed accidente. Ne volete un esempio in un fatto speciale che ci è sott'occhio? Volete voi vedere le idee allargarsi, dilatarsi l'orizzonte, ed il generale che doma e cancella ogni individualitá? Riunite uomini insieme: riunite un'assemblea municipale e l' interesse del focolare s' inchinerá innanzi all'unitá del campanile; riunite un'assemblea nazionale, e l' interesse del campanile s' inchinerá innanzi all'unitá della bandiera. Ne volete un esempio estetico? Ricordate il coro antico. I greci introducevano individui in azione; seguiva una moltitudine d'uomini e di donne, il coro: il quale, come è risaputo, esprimeva come pensiero e sentimento quello che gl' individui aveano espresso innanzi come azione nel giro dell' individuo e dell'accidente. Una donna perfida trucida nel proprio letto il suo consorte; ed il coro che innanzi avea accolto tripudiante il possente re, vittorioso, reduce da Troia, ed in seno d'una famiglia amata, ora prorompe in lamenti non sul caso infelice d'Agamennone o sulla iniquitá di Clitennestra, ma abbandonandosi a liriche e passionate considerazioni sulle misere sorti delle umane genti. I gruppi danteschi sono il coro dell' inferno; niente d' individuale; espressione generale del sentimento che invade i peccatori nella societá infernale: e quale societá, o signori! Al di sopra della comunanza sociale ce ne ha una ben piú alta, la comunanza umana; al di sopra del *civis sum* vi è *l'homo sum*;

una societá senza nome, senza leggi, senza tempo, senza luogo, senza ordinamento visibile, e di tanto piú salda e forte, la societá delle anime. I malvagi in qualunque luogo essi nascono, in qualunque tempo essi vivono, sono tra loro fratelli; Iago è contemporaneo d'Egisto: Lucrezia Borgia è sorella di Medea. Vi è una societá invisibile nella quale con una sanguinosa ironia ma vera Ezzelino ed Attila tiranni stanno in un lago di sangue accanto a Rinier da Corneto e Rinier Pazzo, briganti. Tale è la societá di Dante: la reggia di re congiunta con la spelonca degli assassini. Ne' gruppi danteschi non individuo, non societá. Nell'inferno l'uomo è parimenti duplice: l'uomo collettivo, l'uomo del peccato, la parentela del delitto, e l'uomo individuo, il cittadino, il padre, il partigiano, la libera persona umana. Fate che un individuo si spicchi dalla folla e dica «io», e voi potete dargli un nome ed una patria, e potete chiamarlo Bertram dal Bornio, Sinone, Bocca degli Abati; ma fate che ei si rimescoli in mezzo alla folla, e lá non vi sono piú guelfi o ghibellini, non piú papa o Cesare. L'inferno pesa sopra di tutti ugualmente. Non vogliate, o signori, rabbassarmi questa grande societá umana: non vogliate abbassarmi queste ire immortali alle transitorie ire di parte, semplice occasione dalla quale è nato qualche cosa piú grande di loro; e quelle ire sono spente, e quelle forme mutate, e quella societá passata; l'*Inferno* di Dante rimane.

Il sentimento generale espresso ne' gruppi ha ancora il suo progresso rispondente al disegno dell'inferno che vi ho mostrato giá nella natura e nel demonio: nella prima impressione sublime, indi tragico e severo; poi va digradando nel comico e nel disgustoso insino a che si risolve nella immobilitá della materia. Il sublime della natura è l'eterno ed il tenebroso; il sublime dell'anima è la disperazione.

Che cosa è la disperazione? L'uomo per vivere ha bisogno di avere innanzi a sé qualche cosa a cui tenda; il pensiero vive quando a pensiero succede pensiero; il cuore vive quando di sentimento germoglia sentimento; l'uomo vive quando si agita in un'onda assidua di pensieri e di sentimenti; e la speranza è il sentimento benefico che compendia in sé tutta la vita morale.

La disperazione è l'annullamento della vita morale, la stagnazione del pensiero e del sentimento, la morte, il nulla, il caos, le tenebre dello spirito, il sublime negativo dell'anima; e come il sublime delle tenebre è nella luce che muore, cosí il sublime della disperazione è nella speranza che vi si dilegua dinanzi:

— Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
— Non isperate mai veder lo cielo.
— Nulla speranza li conforta mai.

Quale è l'espressione estetica della disperazione? In che modo la moltitudine esprime il sentimento dal quale essa è invasa? Quando un pensiero ha bisogno ancora di dimostrazione e di sviluppo, rimane nelle regioni solitarie della speculazione; il pensiero scende nella moltitudine quando a farlo intendere ed accettare basti il nominarlo: il pensiero della moltitudine è una parola sola, un « viva »; un grido eloquente che compendia secoli di meditazione, prorompente ad un tempo da tutti i petti. La parola, il grido della disperazione è la bestemmia. La bestemmia è la violenta reazione dell'anima innanzi a cui tutto si dilegua, sono le potenze dell'anima che si ribellano contro la morte morale in cui è profondata, mostrando d'avere ancora una vita tenace quando può ancora maledire e imprecare. La bestemmia è sublime. Vi sono alcuni termini, ne' quali l'uomo rimane d'ordinario rinchiuso, alcuni nomi sacri che egli suole pronunziare con timore o con amore; il disperato caduto nel fondo d'ogni miseria varca ogni limite, e nel suo annichilamento e' s' innalza infino a Dio: — Me perduto, pera il mondo; me perduto, muoia famiglia e patria; me perduto, vada Dio stesso in malora. —

Bestemmiavano Dio [e i lor parenti,
L'umana specie, il luogo, il tempo e 'l seme
Di lor semenza e di lor nascimenti.]

Bestemmia crescente, perché i condannati dopo di avere bestemmiato Iddio, come si fa comunemente da tutt' i tristi, dopo d'avere bestemmiato i parenti ed il genere umano, come si fa

da pochissimi, non sono ancor satisfatti, e la loro rabbia ingegnosa va cercando alcun pensiero raffinato, alcuna forma insolita di bestemmia; ed al poeta nel calore dell' ispirazione esce di penna una forma di dire inconsueta, squisita di raffinatezza e di ferocia che porta all'ultimo segno il terrore e l'orrore: « il seme di lor semenza [e di lor nascimenti] ».

In questa bestemmia ci ha un doppio elemento: la parola come significato e la parola come suono. Nel significato è qui posto il sublime; e ben si guarda il poeta di distrarre l' impressione col porci dinanzi il tono e l'accento di quelli che bestemmiano. Volete ora vedere il sublime del grido? Volete vedere la poesia risolversi in semplici note musicali? Dante è qui in mezzo alla moltitudine; accompagniamolo quando egli mette il piede tra le secrete cose, tanto ancora lontano, che gli giunga non il significato ma il suono della bestemmia: suoni di dolore e suoni di sdegno; alcuni esclamazioni, altri parole distinte; alcuni rimbombano alto congiunti con altri flebili e sommessi:

Diverse voci, orribili [favelle,
Parole di dolore, accenti d' ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle.]

Ma non vogliate arrestarvi qui; non vogliate fare come alcuni comentatori che si stillano il cervello a mostrarci la minuta differenza tra voce e favella, tra parola ed accento, e non si avveggono che cosí distruggono l'essenziale della impressione posta non nel differente ma nell'unico; e che essi introducono il determinato ed il distinto, dove Dante ha voluto rappresentare un tumulto, un caos di suoni, una disarmonica armonia congiunta con l'eterno ed il tenebroso della natura, che cinge la testa d'orrore. Volete ora vedere congiunto insieme il sublime del grido e del significato?

Quando giungon davanti alla ruina,
[Quivi le strida, il compianto, il lamento,
Bestemmian quivi la virtú divina.]

Brevi parole, epilogo, direi quasi, d'un doppio sublime, che non comparisce piú nell' inferno.

Come l'eterno ed il tenebroso cosí la disperazione e la bestemmia va a risolversi in una parola volgare, in un piangere per esempio:

E piangean tutte assai miseramente.

Questi tratti rimangono sempre, ma vanno ad occupare il fondo e l'accessorio del quadro, e nuova poesia sorge su. Il sentimento fin qui è espresso come sentimento, come parola; siegue la tragedia muta, il sentimento trasportato al di fuori, tradotto in atti ed in movimenti.

Lo stato di passione è violento fuori dell'ordinario; la faccia dell'uomo è abitualmente calma e senza espressione; ma vi è un momento in cui innanzi agli occhi cade la benda e la ragione si offusca, e la mano corre involontaria al delitto: in quel momento la faccia umana si trasfigura ed il peccato esce al di fuori, e siede sulla fronte e fiammeggia negli occhi; indi la faccia ripiglia la sua calma abituale. Egli è quel momento fuggevole che Dante coglie e rende eterno; l'uomo in un momento d'oblio si separa dal corpo, e quel corpo non lo riavrá piú mai; l'avaro innanzi alla miseria tiene il pugno chiuso, e rimarrá in eterno col pugno chiuso; in un momento di collera altri si morde per furore le labbra, e in eterno si troncherá le membra a brano a brano. Questo doppio movimento reale e simbolico è il fondamento della poesia tragica del movimento ne' gruppi danteschi: tu non troverai in loro nessun atto che sia basso o vile: tu puoi abborrirli, ma non puoi disprezzarli.

Altra poesia in Malebolge, il comico ed il disgustoso. In che modo lo stesso movimento può di serio divenir comico? Eccovi innanzi un quadro: mirate. Vi è un gobbo in veste da buffone, con tanto di bocca sgangherata in atto di chi emette un grido. Il riso nasce naturalmente a questa vista; ma fermatevi; leggete giú, e quando saprete che costui è Triboulet, un padre che vede da' reali appartamenti uscire la figlia col

rossore sul volto della vergogna patita, innanzi ad un padre non si ride, quella boccaccia vi sparirá dinanzi, ed il riso vi si gelerá sulle labbra. Perché tal differenza? Perché qui l' interno, l'anima d'un padre addolorato, vi chiama a sé togliendovi il di fuori; laddove mirando il quadro indifferenti al significato la figura vi apparisce unicamente come figura; e siccome gli atti degli uomini passionati, come quelli che travolgono e falsificano la faccia, sono per se stessi ridicoli o disgustosi, quando voi separate il movimento dalla sua espressione, al sublime ed al tragico succede la commedia e la prosa. Eccovi un esempio per il comico. Avete innanzi due laghi, uno di sangue, l'altro di pece bollente: nell'uno sono puniti i tiranni, nell'altro i barattieri; quelli se escono fuori col corpo sono saettati da' centauri; questi se escono fuori col corpo sono arroncigliati da' demòni. La figura è la stessa; i peccatori sono diversi; quelli feroci ed abominevoli; questi abbietti e dispregevoli. Il movimento ne' primi è espresso a questo modo:

> [Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
> Saettando quale anima si svelle
> Dal sangue piú che sua colpa sortille.]

Il movimento è significato da due verbi *saettare e svellere* amendue indeterminati, amendue di carattere grave, che lasciano nella fantasia l' impressione dell' insieme senza alcuna traccia di particolari. Eppure nel fondo a questo doppio movimento ci è apertamente il ridicolo; se non che Dante non può ridere de' tiranni, gli abborre troppo. Il verbo *svellere* quando passa a' barattieri, diviene una frase figurativa, la quale ci pone innanzi il dosso de' peccatori che apparisce e sparisce « in men che non balena ». I barattieri si trovano tra l' incudine ed il martello, e non sanno risolversi; e come il demonio volge l'occhio altrove, ad alleggerire la pena cacciano fuori il dosso; ma la paura dell'uncino è tale che il cacciarlo fuori e nasconderlo è un punto solo. Quest'atto è ridicolo non per la figura, ma per la paura che mostra ne' barattieri. Né se ne contenta il poeta, aggiungendovi anche la figura, rappresentandoceli tuffati nella pece col muso in fuori come ranocchi. Eccovi ora un esempio

pel disgustoso. Un uomo ferito è spettacolo di pietá e di dolore; ma la pietá cede al disgusto se voi togliete a descrivere la ferita; se voi, p. es., mi rappresentate, come fa Dante, un uomo con le minugia e la corata pendenti; un altro col naso mozzo infino a' cigli ed una sola orecchia; un altro con le mani mozze ed i moncherini levati che insozzano la faccia di sangue. Qui il tutto cede alle parti, e l'orrore al disgusto. Pure il comico ed il disgustoso esprimono ancora la vita, e contengono gli ultimi momenti dell'arte. Giú nel pozzo ogni segno esterno di vita sparisce; voi udirete ancora battere i denti in nota di cicogna, e sonar le mascelle; insino a che la freddura occupa tutte le membra ed irrigidisce fino la lacrima. Il gruppo stesso sparisce; poiché invece d' individui uniti ma distinti avete innanzi una sola massa di materia agghiacciata, non sai se ghiaccio o uomo.

Donde abbiamo cominciato, dove siamo riusciti? Noi siamo partiti da una moltitudine d'uomini convenuti d'ogni paese, pieni di vita, che non sanno rassegnarsi alla loro sorte, che fremono, bestemmiano ed imprecano. E noi siamo riusciti in uomini pietrificati ed istupiditi dal freddo:

E trasparean come festuche in vetro.

Immaginate una piramide. Nella larghissima base vedete la natura infernale con i suoi bassorilievi, co' suoi compartimenti, con le sue pene effigiate. Piú su vedete spuntare la piú bassa incarnazione dello spirito, il demonio, figura bestiale in faccia umana, bestia talora del tutto, mai del tutto uomo. Piú su vi si affacciano moltitudini diversamente atteggiate, esprimenti diversi affetti. Che mondo è codesto? Niuna orma della terra in cui abitiamo. Voi avete innanzi un altro mondo non allegorico, seriamente pensato e seriamente eseguito. Egli è da questo triplice fondo che si eleva in alto e si pone sulla cima della piramide l' individuo libero; egli è di mezzo a questa folla confusa che escono i grandi uomini dell' inferno o piú tosto della terra; egli è da questa triplice base della eternitá, che esce fuori il tempo e la storia e l' Italia, e piú che altri Dante come uomo e come cittadino.

Lezione XIX

[FUSIONE DEI VARI ELEMENTI NEL CANTO III]

La natura soprastá immobile ed indifferente al vario giuoco delle umane passioni: disaccordo che alcuni poeti sonosi sforzati di vincere chiamandola a parte delle umane miserie, come quando innanzi al convito delle membra tiestèe il poeta grida al sole: — S'arresti e si veli la faccia di lutto —; disaccordo che altri accettano come espressione d'una disarmonia piú alta, della indifferenza del fato a' dolori umani:

Roma antica ruina;
Tu sí placida sei?.....

Nell' inferno dantesco il disaccordo è cessato: la natura è un teatro, che il poeta ha accomodato alla rappresentazione che vuol darci, fatto a soggiorno ed a pena del peccatore ed immagine ella stessa del peccato. Simile del demonio. Il demonio dantesco non è il rivale di Dio, il principio del male che si pone di rincontro al bene; egli è caduto sí basso che a prostrare la sua ira bestiale basta il solo annunzio del volere divino:

Vuolsi cosí colá [dove si puote
Ciò che si vuole, e piú non dimandare.]

Egli non è neppure l'angelo caduto, grande ancora per la memoria della prisca grandezza, maestá nell'orrido, come lo ha concepito il Tasso:

Orrida maestá [nel fero aspetto
Terrore accresce, e piú superbo il rende;
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infausta cometa, il guardo splende;
Gl' involge il mento, e su l' irsuto petto
Ispida e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S'apre la bocca d'atro sangue immonda.]

Nessun vestigio in lui del divino, dell'angelico e neppur dell'umano; egli è il male vuoto di tutto ciò che lo nobilita nell'uomo, di carattere, di passione, ecc.

Ne' gruppi umani comincia a comparir l'uomo non l'uomo intero, l'uomo individuo dotato delle piú diverse qualitá; ma unitá collettiva onde è sbandita ogni parte individuale e sociale, comunanza del peccato, dove rimane solo il sentimento generale della colpa commessa espresso in un modo generale anche esso: un grido, un gesto, un movimento.

Questi elementi, che io vi sono andato mostrando, volete ora vederli fondersi, entrare gli uni negli altri come è la poesia nella sua veritá? Leggete il canto terzo di Dante.

Il canto terzo è quello in cui l' inferno si affaccia la prima volta alla fantasia del poeta. Dante sta innanzi ad una porta; l' inferno è ancora in lontananza; niente veggono i suoi occhi, tutto la sua immaginazione: condizione poetica favorevole come è giá detto, la quale congiunta con la freschezza della prima impressione ci spiega perché il poeta qui siasi levato a tanta altezza, che questo può ben chiamarsi il canto del sublime. Qui troverete raccolti tutt' i tratti del sublime che io vi sono andato sparsamente disaminando; qui la scritta, cioè a dire l'eternitá, Dio, la disperazione, quanto di sublime ha l' inferno; qui Caronte dal pelo antico e dagli occhi di bragia; qui gli uomini morti nell' ira di Dio bestemmianti ed imprecanti. Questi tratti non ve li ripeterò io giá; ben piacemi di fare un'osservazione sull' insieme del canto. Il canto terzo è il vero principio dell' inferno, non essendo gli altri due che precedono se non

esposizione d'antecedenti. Vi sono certe nature d' ingegni i quali non si sanno scaldare d'un tratto; i quali veggono dapprima il loro argomento in una lontananza confusa ed oscura; la luce non è fatta ancora nella loro anima; ma come ei procedono oltre e sentono piú e piú un dolce calore, e si animano e si innamorano della loro concezione, e solo allora il lettore prende anch'egli interesse per quello che legge. Tali sono per lo piú i primi atti delle tragedie classiche, e molti romanzi, i quali dopo i primi capitoli smetteremmo dal leggere se non fosse la speranza d'esserne ristorati in appresso. Questa maniera speciale di procedere, innalzata a regola assoluta, ha dato origine alla pedantesca interpretazione della legge oraziana che ei si vuol cominciare rimessamente e che si dee procedere non dalla fiamma al fumo, ma dal fumo alla fiamma. Confesso che Dante e con lui tutti gl' ingegni di prim'ordine hanno ben poco sentito di questa modestia oraziana; anzi proprio de' grandi ingegni è d' investir l'argomento nel bel mezzo e mostrar fin da' primi tratti che esso sta giá tutto intero innanzi alla loro fantasia.

E qui un'osservazione: io amo le opinioni nette. L'*Arte poetica* di Orazio rimarrá sempre il codice del buon gusto; in essa e nella *Poetica* di Aristotile è una vita tenace che soprasterá a tutte le polemiche; vi è stato un tempo in cui la critica moderna per far trionfare le proprie idee credette di attaccare tutt' i grandi maestri dell'antichitá; questo tempo è passato; ed oggi i piú illustri pensatori sono unanimi nel riconoscere la bontá intrinseca della critica antica nel campo in cui si è collocata; e cosí fanno segno che la critica nuova ha giá vinto; poiché solo quando si è forti, si passa dalla vivace polemica al calmo dommatismo, e si è moderati ed equi con i proprii avversarii: malgrado l'apparenza contraria che impone al volgo, vi è una violenza che è debolezza, ed una moderazione che è forza.

Ma ritornando al terzo canto, in che modo dee cominciare un lavoro? Alcuni vi pongono per principio un indeterminato vuoto di contenuto, una di quelle badiali generalitá che certuni si preparano innanzi per ogni occasione; altri, correndo al-

l'estremo opposto, consigliano che lo scrittore compia prima il suo lavoro e poi vi si appicchi il principio, come se lo scrittore debba avere il disegno innanzi colorito finito ne' suoi minimi particolari. Il principio non deve essere né il pensiero vuoto né il vuoto particolare; e dico pensiero vuoto quello in cui non è alcun vestigio concreto del lavoro; e dico vuoto particolare quello che esprime solo se stesso senza relazione all'unitá dell' insieme; il principio deve essere un germe pieno di vita, impaziente di svilupparsi, dove si veggano trasparire tumultuose ed in abbozzo tutte le forme future che vi dará il poeta ed in cui quel germe dovrá divenire un corpo. Vedetelo in voi; ciascuno si è sentito poeta in qualche momento della vita. E quando innanzi a qualche straordinario spettacolo di bellezza la nostra fantasia si esalta e noi ci sentiamo gittati in una situazione ideale, che cosa avviene allora in noi? Tosto ci si para innanzi un mare tumultuoso di forme, ma abbozzate, nessuna finita, vagando la fantasia in quel primo rapimento d'una in altra senza posare in alcuna; e pure in quel mare mobile vi è alcun che di fisso, che dá a tutte le forme lo stesso colore, e fa che tutte sieno malinconiche o gioviali, tragiche o comiche, secondo lo spettacolo che ci è innanzi e l' ideale onde siam caldi. Vedetelo nel canto terzo. Voi non vi troverete che lineamenti generali, poche linee solamente; ma in queste linee è tutto l' inferno; ma tutto quello che viene appresso altro non è se non queste stesse linee che si vanno a poco a poco determinando e prendendo questa e quella figura. Che cosa è l' inferno fisico? « Una cittá dolente ». E il sentimento delle anime? « Eterno dolore ». E i peccatori? « Perduta gente ». E Dio, il fato che spanderá tanta solennitá sopra i supplizii, che cosa è egli mai? « Alto Fattore ». E quanto d'eloquente [il poeta] porrá in bocca a' suoi personaggi, che cosa è qui? « Sospiri, pianti, tumulto di suoni e di bestemmie ». Guardatevi però dal credere che tutto questo non sia se non un vuoto indeterminato. Dicono che l' indeterminato sia una condizione del sublime. Intendiamoci bene. L' indeterminato per sé non è che una vana astrazione; l' indeterminato sublime è gravido di contenuto, e dee svegliare

in noi mille determinazioni confuse; il sublime consiste meno in quello che è espresso che in quello che è sottinteso. E se cosí non fosse, perché qui tanta solennitá di forma? perché tanta elevatezza e dignitá di stile, una nobiltá che è improntata fin sulle rughe del vecchio Caronte? Perché lo scrittore è giá pieno e caldo del suo subbietto; perché egli vede piú di quello che esprime; perché quando dice « cittá dolente », certo egli non vede ancora tutte le determinazioni che dovrá darle, ma giá in confuso gli fermentano avanti quelle selve, que' laghi e quelle rovine; perché quando dice « perduta gente », giá gli stanno innanzi i Bertrami, i Brunetti, i Filippi, i Bonifazii, che egli non sa ancora dove collocare e come punire, ma che gli stanno giá a' piedi, trepidi aspettanti il marchio che loro porrá sulla fronte. E ne volete un'altra prova? Egli descrive il guaire de' negligenti. A che tanto lusso d' immagini e tanta vivacitá di descrizioni, egli che ne è cosí parco nel ritrarci le grida ben altrimenti feroci, ben altrimenti lamentevoli de' grandi peccatori? Me ne appello alla vostra impressione: chi di voi in quel primo apparir dell' inferno innanzi alla vostra immaginazione, leggendo: « Diverse lingue, orribili favelle » ha pensato mai a' negligenti? No, no; non sono i negligenti che gridano in quel momento: è tutto l' inferno che manda il suo primo grido all'orecchio attonito del poeta e nostro. Ed onde tanta formidabile uniformitá in questo canto? Si è ciò detto de' primi tre versi in cui l'uniformitá è meccanica; l'osservazione si dee allargare: tutto il terzo canto non è che una sola nota musicale, la quale ci giunge all'orecchio diversamente graduata. Perché questa uniformitá? Perché i diversi tratti di sublime non sono che diverse facce d'uno stesso ideale che fluttua dinanzi al poeta, il quale in quel primo separarsi dalla vita e porre il piede nella regione infernale vede nell' inferno il regno della morte, « della morta gente ». È l'albero della vita che il poeta ti sfronda a foglia a foglia ad ogni passo che muove innanzi; e ne toglie la speranza:

Lasciate [ogni speranza, voi ch'entrate.]

E ne toglie le stelle:

Risonavan [per l'aer senza stelle.]

E ne toglie [il tempo]:

[Facevano un tumulto, il qual s'aggira]
Sempre in quell'aere senza tempo tinto.

E ne toglie il cielo:

[Non isperate mai veder lo cielo.]

E ne toglie l' intelligenza:

[C'hanno perduto 'l ben dell' intelletto.]

Poesia a grandi tratti, che nel suo indeterminato terribile contiene assai piú che non le determinate, e quindi prosaiche descrizioni funebri di Young nelle sue *Notti* e nel suo *Giudizio universale*.

Questi tre elementi, qui fusi in un solo ideale, sono il piedistallo, immenso piedistallo, sul quale il poeta pone la statua.

Ci ha imitazioni vecchie e nuove della *Divina Commedia*: i *Trionfi* del Petrarca, l'*Amorosa Visione* del Boccaccio, la *Bassvilliana*, le *Notti romane*. Delle quali difetto principale è la mancanza del piedistallo: ben ci trovi un non so qual regno d'amore, un angelo che guida Bassville, delle tombe che si aprono; ma tutto questo non ha alcuna serietá; sono balocchi a' quali gli autori non credono e co' quali si trastullano; niente vi è di quel serio che fa tremare la mano dell'artista, niente di quel serio che rende « magro » il volto del poeta, seppellitosi tutta intera una vita in un mondo invisibile che egli ci ha reso vivo e presente come la terra che calpestiamo co' piedi. Manca il piedistallo: vi è almeno la statua? La statua è necessitá in un lavoro d'arte; il personaggio principale è quello nel quale l' ideale — nella natura materia, nel demonio istinto, ne' gruppi sentimento generale — acquista personalitá, libertá, passione;

è l' ideale fatto uomo l'ultimo giorno della creazione. La statua ha il suo corteggio obbligato, esseri secondarii che fanno cerchio al protagonista, e de' quali alcuni esprimono a frammenti quella idea che intera esprime il personaggio principale. Guardisi il pittore di dare attitudini troppo scolpite, guardisi il poeta di dar rilievo e colore a queste figure secondarie; dar rilievo a tutto, come fanno i cattivi declamatori, è dar rilievo a niente; e spesso non vi è cosa che abbia maggior significato quanto il sapervi mostrare una figura insignificante. Il che va detto a' superstiziosi di Dante che vanno pescando in ciascuna sua sillaba un senso riposto, come coloro che nelle liste d'eroi posti in Limbo fantasticano non so quale sistema di stirpi antiche. Il significato di queste liste è di non aver nessun significato; serie di nomi, come se ne trova in buon dato presso tutt' i poeti epici, a cominciare dal vecchio Omero; serie di nomi che sono come i contorni, il fondo e le ombre di un quadro, o come nella natura l' indeterminato spazio celeste, in mezzo alla cui indifferenza spiccano la luna e le stelle. Nondimeno il poeta può e dee, veggendosi passare davanti queste facce insonnate, segnarne qualcuna in fronte che tutti la riconoscano; tocca e passa; il permanente colto in una sola pennellata. Di questi tratti ce ne ha molti in Dante, ed alcuni proverbiali. (Esempii):

Cesare armato [con gli occhi grifagni.]

[Vidi] il maestro [di color che sanno.]

Il signor dell'altissimo [canto]

[Ell' è] Semiramis, [di cui si legge
Che succedette a Nino e fu sua sposa.]

E per dolor non par lagrima spanda.

Vedi come si storce e non fa motto.

Tratti talora sublimi, quando in un gesto trasparisce tutto un carattere, tutta una vita; e cosí quando il poeta dice:

Vedi [come si storce e non fa motto]

noi immaginiamo l'animo eroico di Bruto che serba la sua incrollabile fierezza anche nella bocca di Lucifero; e quando dice:

E per dolor non par [lagrima spanda],

ben ravvisiamo l'aspetto reale d'un magnanimo, di Giasone, che sappiamo distinguere dalla vil turba in mezzo a cui si trova, di mezzani e di seduttori, di frustati e di frustatori. Questo che in Dante è un momento appena osservato è il tutto nelle sue imitazioni, serie d' individui che appariscono e spariscono, di cui non sopravvivono che alcuni tratti felici, come:

Primo pittor delle memorie antiche.

Un gran delirio che chiamò sistema.

Né eccettuo le *Notti romane*; ma le muse furono avare de' loro doni coll'economista, col cittadino, con l'uomo dabbene; ed il Verri non sapendo cogliere la veritá spesso l'ha caricata ed esagerata: non sapendo farla bella l'ha fatta ricca.

La preminenza della poesia dantesca è ne' personaggi principali di cui raro è che alcun canto sia del tutto senza. Ne' cerchi degl' incontinenti è punita la lussuria, la gola, l'avarizia, l' ira e l'accidia: di questi peccati ce ne ha alcuni cosí abbietti, che ei non si può concepire come si possano rappresentare altro che comicamente; e certo il goloso, l'avaro, l'accidioso sono tipi comici conosciuti, da' quali Molière, Goldoni ed altri hanno saputo cavare eccellenti effetti. Dante non lo ha fatto; sapeva egli farlo? Vedetelo nel *Purgatorio*: ivi troverete Belacqua poltrone, dagli atti pigri e dalle corte parole, che guarda capo in giú tra le gambe, piú negligente « che se pigrizia fosse sua sirocchia »: ivi troverete tra i golosi un papa, che sconta col digiuno le saporite anguille di Bolsena, delle quali si mostrò ghiotto in vita. Ma qui tutto è serio; il comico giace nel fondo

per dover risalire su in Malebolge. In effetti Ciacco non è un goloso ma un personaggio storico: bene egli parla del suo vizio; ma in che modo?

> Voi, cittadini, mi chiamaste Ciacco:
> [Per la dannosa colpa della gola,
> Come tu vedi alla pioggia mi fiacco.]

Qui il vizio è narrato non rappresentato; ed in poesia ciò che è narrato è indifferente; solo ciò che è rappresentato ha un significato: il significato di questi versi è d'essere insignificanti. E cosí, quando [Dante] ci pone davanti gli accidiosi, egli non degna di nominarne neppur uno; e come sapete, il riso ha luogo solo quando si scende nel particolare: il generale può esser talora sublime, ridicolo non mai. Lasciando dunque da parte tutto il comico, quantunque il soggetto ve lo allettasse, egli si innalza per contrario a quanto il tragico ha di piú alto e lo spirito di piú elevato. E quale figura gli si affaccia la prima dinanzi! Percorrete tutto il *Paradiso* dantesco, e voi non troverete un'anima cosí bella, cosí gentile, cosí pura, come Francesca da Rimini: è una visione di paradiso che troviamo all' ingresso dell' *Inferno*. La passione ha virtú di rendere un infinito, un Dio l'obbietto del desiderio: tutto l'universo va a concentrarsi nelle labili forme d'un individuo. L'universo dell'amante è l'amato, del goloso il cibo, dell'avaro è l'oro. Rifate ora il cammino. Stracciate la benda che vi vela gli occhi; spogliate quell'obbietto de' vaghi colori che la vostra fantasia gli ha prestati; ed esso non vi basta piú; e l'orizzonte vi si allarga, e voi salite alla patria, all'umanitá, all'universo, a Dio. Si è disputato se il fondo della poesia debba essere l' individuo in cui si raccolga l'universo, o Dio, il fato che soprastia a tutte le cose. Inutili dispute! La poesia come l'umanitá dee percorrere tutt' i circoli della esistenza, dal piú umile individuo infino all'altezza di Dio; onda perenne d' inganni e di disinganni; l' inganno costituisce tutta una epoca di poesia; il disinganno produce la morte dell'una e porta in sé il germe della

vita d'un'altra. Dante in Francesca da Rimini ha deificata la passione; nel canto degli avari l'ha annullata. La passione dell'avaro è l'oro; una briciola d'oro è l'universo dell'avaro; ed ora?

> ... Tutto l'oro ch'è sotto la luna,
> [E che giá fu, di quest'anime stanche
> Non poterebbe farne posar una.]

In questo momento di disinganno, che si presenta a Virgilio e a Dante allo spettacolo dell'inferno, dove la passione è spogliata di tutta quella brillante sofistica, che la rende sí seducente in terra, l'individuo sparisce e germoglia una nuova specie di poesia, la quale potrei chiamare la poesia de' tempi moderni, in cui l'individuo non è se non espressione e simbolo dell'eterno che chiude nel seno. Voi vedete famiglie, genti, imperi agitarsi, perseguirsi, succedersi sotto il calmo riso della Fortuna, che non gli ode e « lieta volve sua spera ».

Nel cerchio degl'irosi Dante coglie la passione nel suo interno organismo: ciascuna passione ha in sé un dualismo costante, il bene e il male; concetto profondo che E. Sue ha rappresentato giovenilmente ne' suoi *Sette peccati mortali*. Avete due irosi di rincontro: Filippo Argenti e Dante; l'ira nell'uno è furore bestiale, l'ira per l'ira, espressa co' violenti modi d'un cane in rabbia: « Via costá con gli altri cani »; nell'altro è il santo sdegno che accende l'uomo onesto allo spettacolo della malvagitá; l'uno il poeta chiama « bizzarro », l'altro « alma sdegnosa »; è l'antagonismo interno della passione rappresentato al di fuori in due personaggi distinti.

Tali sono le tre figure principali ne' cerchi degl'incontinenti: Francesca da Rimini, la Fortuna, Filippo Argenti.

Cominceremo da Francesca da Rimini.

Lezione XX

[FRANCESCA DA RIMINI]

— Perché Dante ha raccontato con tanto affetto i casi di Francesca da Rimini? — Perché, risponde il Foscolo, Dante ha abitato in casa di Guido da Polenta, padre della giovane, e forse vide la camera dove dimorò la donzella prima di maritarsi, e forse udí narrare il pietoso accidente dalla famiglia e dové in quella prima impressione concepire quest'episodio, che poi di anno in anno andò toccando e ritoccando insino a che non l'ebbe condotto a perfezione. — E perché il poeta ha gittato nell'ombra il peccato, e dato rilievo alla passione? — Per delicatezza e per gratitudine, risponde il Foscolo; perché accolto ospite in casa il padre, gli sapea male di doverne infamar la figliuola. — E perché, volendo giustificarla, non ha fatto menzione di una circostanza di tanto momento, storia o tradizione ch'ella fosse, cioè a dire del perfido inganno in che fu tratta la misera che si credea di sposar Paolo, e solo la mattina svegliandosi si accorse di avere accanto il deforme e sciancato Lanciotto? — Perché una rappresentazione ideale, risponde il Foscolo, non dovea esser sovraccaricata di accidenti reali che ne avrebbero alterata la purezza. — E perché Dante ha uniti insieme nell' inferno i due amanti? — Perché per sí lieve fallo non sono a dir propriamente dannati, risponde Ginguené; e perché, corregge il Foscolo, il loro fallo è stato anzi ben grave, se si pon mente al verso con che si chiude il racconto; e nondimeno Dio nella sua misericordia volle aver riguardo a tanto amore e scemare la

pena, concedendo loro di potersi amare anche nell' inferno. — E perché quel paragone delle colombe? — Perché sono animali lussuriosissimi, salta su un interprete. — E perché il poeta fa parlare Francesca e tacer Paolo? — Perché le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di lor natura ciarliere; e perché, ripiglia il Foscolo che ha il torto di prendere sul serio tali futilitá, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di parlare e di disfogarsi. — E perché Dante sente tanto dolore che la mente gli si chiude « dinanzi alla pietá de' due cognati »? — Perché, risponde insolentemente un altro, egli dové ricordarsi di aver commesso un peccato di simil natura. —

Io non mi tratterrò a confutare queste assurde risposte, o per dir meglio questi assurdi *perché*; perché il torto qui non è di aver fatto queste risposte, ma di aver poste queste domande; il che avviene quando non sapendo cogliere l' intero della situazione, la mente si smarrisce nel caos de' particolari. I quali, separati dal tronco ovvero dalla loro unitá, in cui è posta la loro ragion d'essere ed il loro significato, si sciolgono nell'arbitrario, e si prestano a questa o a quella supposizione gratuita come ei salta in capo al primo venuto. Sgombriamo il terreno di questi *forse* e di questi *perché*, di assurde spiegazioni e di assurde preoccupazioni storiche ed accostiamoci alla poesia col puro sentimento dell'arte.

La passione in senso stretto dicesi dell'amore; cupidigia d'oro, studio d'onore e di regno che altro sono che voglie a petto a lui? E queste voglie, quali esse si sieno, hanno virtú di gittar l'uomo in uno stato poetico, perché svegliano ed aguzzano le sue facoltá interiori, avvivano l' immaginazione, raffinano l' intelligenza, infiammano il sentimento. Ma l'obbietto delle nostre voglie è sempre un inanimato o un astratto; né questo si può rappresentare poeticamente se non simulando in lui una personalitá di cui è privo: poni un gruppo d'oro dinanzi all'avaro e costui palperá quelle monete e le bacerá e parlerá loro come se fossero persone; ed il Petrarca rappresentaci l' Italia sotto l'aspetto d'una vecchia oziosa e lenta, ed il Leopardi in sembianza di donna in catene sparsa di lividore e di sangue. Solo

nell'amore è realtá quello che altrove è simulato: nel solo amore tu trovi un simile a te, un te stesso in un altro, un essere che ti comprende e ti risponde, un pensiero eco de' tuoi pensieri; e però quello che giace in fondo a tutte le poesie è l'amore. L'amore ha anche nella poesia la sua storia: prima passionato e rozzo, a poco a poco si fa gentile e si compiace delle belle forme, e poi s' inebria di voluttá, e poi va sfumando nel manierato, nel galante, nel convenzionale, e la freschezza del primo linguaggio diviene un dizionario di moda. Dicono che Amore nudo in Grecia e nudo in Roma sia stato dalla poesia moderna ricoverto d'un velo candidissimo: in veritá che questo velo fu troppo denso ne' primordii della nostra poesia: non di rado convenzionale e fattizio: spesso allegorico e metafisico. Di tanti sonetti amorosi non uno che parli al cuore: in luogo di rappresentare l'amore si disserta sull'amore. E lo stesso gentil Cino da Pistoia ha potuto dirozzare alquanto ma non colorare la nostra lingua; e sembra che la bella Selvaggia, della quale erasi invaghito, abbia avuto virtú d' illeggiadrire il suo spirito non d' infiammare il suo cuore.

Dante dové sottostare a questo andazzo; e parecchi suoi sonetti ci ha, ne' quali l'astruseria allegorica e platonica guasta la poesia: di che può far fede il noto sonetto che comincia:

> Amore e cor gentil sono una cosa.

Dante sará poeta, quando dirá:

> Amor che a cor gentil ratto s'apprende,

che esprime lo stesso pensiero, ma come fatto, ed un fatto che, quantunque in forma generale, contiene un'allusione delicata di colei che parla, la quale nella lode comune intende lodare il suo amante. Gloria di Dante è stata d'avere squarciato questo velo, mostrandoci nella Francesca da Rimini la passione nella sua integritá. Si afferma che nell'antica poesia l'amore è desiderio; e nella moderna sentimento: guardiamoci dal correr dietro a queste

distinzioni sistematiche; le epoche storiche mal si misurano col solo compasso metafisico: il sentimento vuoto di desiderio, vuoto di corpo, degenera, come è degenerato, massime presso i francesi, in vacue sottigliezze, in declamazioni rettoriche, in analisi anatomiche. Gloria di Dante è stata d'averci mostrata intera la passione, desiderio intenso e pieno di voluttá, ma innalzato a sentimento, ma reso verginale dal velo che la natura stessa suole insegnare all'amore, dal velo della verecondia.

Francesca niente dissimula, niente ricopre; e chiama « bella persona » quello di che s' invaghí Paolo; e chiama « piacere » il sentimento che ancora non l'abbandona; e quando Paolo « la bocca le baciò tutto tremante », credete voi, o signori, che la carne di Paolo tremasse per paura? Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica ed un pudore che rivergina: talché a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se ti sta innanzi la colpevole Francesca o la ingenua Giulietta.

Chi è Francesca da Rimini? La Francesca di Dante è la Francesca della storia? Che cosa ha serbato il poeta, che cosa ha alterato della sua sembianza storica? Vane dispute queste: delle quali chi ha minimo senso di poesia se ne ride. Vi è una regione poetica la quale ci apparisce e sparisce in certi momenti ideali della nostra vita, quando vediamo tremolar nello spazio una serie di giovani ed infortunate beltá che si tengono per mano, Giulietta ed Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Medora, e Virginia ed Atala, ed Ermengarda e Silvia; giovinette immortali le quali godono una vita piú salda e piú sicura e piú reale che non tutte le donne storiche realmente vissute; poiché l'ariditá della cronaca e la gravitá della storia toglie a queste tutta la vita intima, ed elle stanno come in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore, laddove con le altre ci sentiamo a fidanza e quasi dimestichi e familiari; ed elle ci si porgono amabili, e con un caro abbandono ci rivelano tante riposte gioie, tanti arcani dolori. Differentissime per qualitá accidentali, elle si rassomigliano tutte per un comun fato e per una comune natura; niente è in loro che resista, che reagisca,

fragili fiori a cui ogni lieve soffio è mortale; gittate in un mondo che non comprendono e da cui non sono comprese, tu le vedi come Dante le rappresentò, « di qua, di lá, di su, di giú » menate dall'onda della loro passione; né possiamo senza strazio vederle nelle tragedie accostarsi piú e piú ridenti e spensierate a quell'abisso che elleno stesse si scavano, che tutti noi vediamo e che elleno sole non veggono, e dove va a profondare, prima ancora che sia gustata la vita, tanta gioventú e bellezza. Con questo comun fato s'accoppia una comune qualitá, quella squisita delicatezza di sentire che i nostri buoni padri del trecento chiamavano senza piú « gentilezza », e che oggi che la gentilezza è divenuta un cerimoniale e che le piú nobili qualitá dello spirito si spiegano con la fisiologia, è detta barbaramente « impressionabilitá », lucido specchio che rende tutte le immagini che vengono dal di fuori. Questa delicatezza è la poesia della loro tragica morte; la loro sorte sarebbe troppo straziante, se elleno stesse non l'abbellissero con la gentilezza de' loro lamenti, con quella morbidezza e direi quasi mollezza femminile, in che è l' incanto di queste nature, e che si sente tanto bene nel verso:

Farò come colui che piange e dice,

che tutti sanno distinguere da un altro verso simile ma di ben altro accento:

Parlare e lacrimar vedra' mi insieme.

Ho io bisogno di aggiungere che, facendo io il ritratto di queste creature poetiche, ho fatto in veritá il ritratto di Francesca da Rimini, la prima concezione di tal sorta che sia apparsa nel mondo moderno? nella quale la delicatezza non giunge mai a raffinatezza, ed è congiunta e temperata con una amabile ingenuitá. Nessuna qualitá in lei volgare o malvagia, come odio, livore, vendetta, e neppure alcuna speciale qualitá buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore: « Amore, Amore, Amore ». E lo confessa franca-

mente; né se ne duole né se ne pente né si giustifica, e non si pone ad argomentare contro di Dio. E qual maraviglia che essa non faccia menzione dell' inganno in cui fu condotta? Credete voi che si tratti qui di fare un processo, ed andarvi pescando delle circostanze attenuanti? Francesca è assai piú generosa e ti parla del suo amore con una candidezza da fanciulla: — « Paolo mi ha amata perché io era bella, ed io l'ho riamato perché mi compiaceva di essere amata e sentivo piacere del piacere di lui »: di tali cose, che le donne volgari non sogliono confessare neppure all'orecchio. E qual delicatezza ne' suoi sentimenti! Un minimo atto di bontá che passa inosservato per gli animi rozzi, diviene un tesoro per un'anima delicata. Che cosa infine le avea detto Dante?

. . . . O anime affannate
[Venite a noi parlar, s'altri nol niega.]

Un interprete si maraviglia perché Dante qui non la prega per il suo amore, come gli avea consigliato Virgilio; ed un tal D'Aquino, traduttore latino del poema, si compiace d'aver corretto Dante. Che cosa è quell' interprete? che cosa è questo traduttore? Orecchi sordi, a far sentire i quali si richiede il suono del cannone. La sola parola « affannate » basta a Francesca da Rimini: è una voce viva di compassione che giugne al suo orecchio nel regno dove la *pietade è morta*, e nella prima impressione il suo primo pensiero è di pregare per l'uomo benigno Iddio, come solea fare in terra, e le sovviene che Dio non è piú il suo amico e che ella non ha piú il diritto di volgere a Lui la preghiera. Chi di voi non ha sentito quanta dolorosa malinconia [ci sia] in questa preghiera condizionata che dal fondo dell' inferno manda uno spirito gentile? in questo rincrescimento ch'ella prova dell' inferno non per altro se non perché a lei è tolto di pregare per colui che le ha avuto compassione? E quando soggiugne appresso:

Ma se a conoscer [la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto.....]

[i comentatori] notano: — Affetto qui è figura rettorica, e significa desiderio. — Gente senza cuore, e il genio che ha ispirato Dante in questa poesia è meno nella sua testa che nel suo cuore. Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice « affetto », non è giá il desiderio che Dante ha di conoscere la sua storia che le si presenta dinanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio, non avendo potuto sfuggire a quell'anima delicata il modo commovente col quale Dante chiamandola per nome le avea detto:

> . . . . . Francesca, [i tuoi martíri
> A lagrimar mi fanno tristo e pio.]

Tale è Francesca; e chi è Paolo? Non so. E se voi mi nominate Francesca io vi dirò: ha tale e tal carattere; e se voi mi nominate Paolo, io vi ripeterò pensandovi: non lo so. Paolo è la espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce; l'uno parla, l'altro piange; il pianto dell'uno è la parola dell'altro: sono due colombe portate dallo stesso volere; tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia, ed in tanta somiglianza ti par quasi che la stessa voce parta da tutti e due, e puoi ripetere con veritá quello che Dante ti dice:

> Queste parole da lor ci fûr pôrte.
>
> Quando io intesi quell'anime offense...

E perché il poeta ha resi indivisibili questi due cuori? — Perché non sono dannati — risponde il Ginguené. Perché sono dannati, perché tutt' i peccatori dell' inferno dantesco serbano le stesse passioni, e perciò sono impenitenti e dannati; perché Filippo Argenti è nell' inferno cosí bestiale come fu in terra, e Capaneo bestemmia nell' inferno non altrimenti che in terra; perché Francesca ha amato ed ama ed amerá e non può non amare; perché l' infelice non sa risolversi a staccarsi

dal cuore questo Paolo e lo ha sempre innanzi agli occhi; sentimento che il poeta ha rappresentato sensibilmente ponendole eternamente accanto il suo Paolo. Il qual concetto balenò innanzi a Silvio Pellico in uno de' luoghi meglio indovinati della sua tragedia, quando ispirato da Dante pone in bocca a' morenti le ultime parole:

. . . . Eterno
Martir sotterra ohimè ci aspetta!

. . . . Eterno
Fia il nostro amore.

Eternitá d'amore, eternitá di martirio. E voi credete che il poeta abbia voluto gittar nell'ombra il peccato? Ma voi scindete quello che è indivisibile; ma non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto « peccato ». Francesca nel suo primo racconto lascia un' immensa lacuna: tra il suo innamoramento e la morte giace tutta una storia e la vereconda giovane si arretra e tace. Ma ben la sa Dante e rimane assorto e distratto, finché il poeta gli dice: — « Che pense? » — A che cosa pensava Dante? L'amore senza ostacolo è prosa arcadica o poesia pastorale, gli amori di Dafni e Cloe, il cui piú caro ornamento è la campestre ingenuitá. Ci ha piú specie di ostacoli: alcuni sono perituri ed accidentali, come l'ostacolo della nobiltá, o l'altro, oggi piú serio, l'ostacolo della borsa: quando vi si crede, la poesia è seria; e quando non vi si crede piú, la poesia comincia con una transazione, e vediamo nella fine comparire un messo, una lettera, un *Deus ex machina*, il quale ci annunzia che il creduto borghese ha nientemeno che tre quarti di nobiltá, o, se si tratta di danaro, che lo zio del giovane per buona ventura è morto e gli ha lasciato una buona ereditá. Questi lavori sieno serii quanto volete nella forma, e chiamateli pure drammi, commedie borghesi, commedie lacrimose, sono tutti comici nel fondo: comica è la passione che non sa levarsi al di sopra di questi ostacoli. Ci ha ostacoli piú serii che nascono da passioni, come divisioni di famiglie, divisioni

politiche, ecc.; ed allora gli amanti hanno coscienza che la ragione è dal canto loro, e combattono contro ostacoli che son posti fuori di loro, e la tragedia si riduce a cozzo di contrarie passioni. Ma vi è un ostacolo insuperabile, il piú alto *pathos* della tragedia, il peccato; perché questo non è posto fuori, ma nell'anima stessa degli amanti. La passione è un infinito: ma il peccato è un altro infinito; ed amendue coesistono nella coscienza senza potersi distruggere l'un l'altro: distruggetemi il sentimento della colpa ed avrete una Cleopatra o una Semiramide, non una Francesca da Rimini. In lei è lotta senza termine, né può dire: — Io amo — senza che una voce non le risponda: — È peccato —; né può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che cosa avviene allora? Innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi; si vorrebbe celare non che ad altri a se stesso l'arcano del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell'anima si accarezza quella immagine, e si beve il dolce di que' pensieri, e si nutrono que' desiderii, insino a che non giunga il momento dell'obblio:

> Quanti dolci pensier, [quanto disio
> Menò costoro al doloroso passo!]

È tutta la storia del peccato che il poeta ci fa intravedere. E nel racconto di Francesca qual valore ha mai quella storia se ne togli il peccato?

> Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Chi mai fa questa osservazione se non l'amore colpevole? E non osano di guardarsi e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, sospinge i loro sguardi, e gli occhi immemori s' incontrano, e non osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi traditi si rivela nel volto che si scolora:

Per piú fiate [gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso.]

« Per piú fiate »: la lotta si ripete, è un resistere, e poi un obbliarsi, e poi un resistere ancora.

Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

E non è vero; è una naturale illusione piena di veritá nella quale cade Francesca; non è un punto solo che li vinse: essi furono vinti a poco a poco; ed il giovine cade quando innanzi alla infiammata fantasia si presenta l'obbietto desiato, « argomento di sogno e di sospiro », non la bocca, no, e neppure la bocca ridente, come spiegano, ma il « riso », che è l'espressione, la poesia, il sentimento della bocca, qualche cosa d' incorporale che si vede errar fra le labbra e come staccato da esse, e che tu puoi vedere, ma non puoi toccare.

Rispettiamo, signori, quel velo che il poeta ha creduto di dover qui calare, e fermiamoci piuttosto sopra un'ultima pennellata potente la quale riassume tutta intera la situazione.

Francesca nel suo racconto si ricorda per poco del suo tempo felice e la sua fantasia rimane in quel giardino; ma quando giunge al punto che è vinta, la misera si riscuote e tra « questi » e « la bocca mi baciò », tra l'amante e il peccato le lampeggia di mezzo l' inferno, ed il tempo felice si congiunge con la miseria ed un momento d'obblio si continua nell'eternitá. Che cosa è questo? È gioia, è dolore? È gioia ed è tormento, è amore ed è peccato, è l' inferno ed è terra, è l'amarezza dell'amore che ha per dote l' inferno, è la voluttá dell' inferno che ha per soggiorno l'amore; è un sentimento complesso che non ha parola. E notatelo: in poesia non vi sono sentimenti semplici: ciascun sentimento se ne trae appresso mille altri: il cuore umano è un caos misterioso, nel quale l'amore siede accanto all'odio, ed accanto alla bontá la ferocia; e Medea può un momento prima, innamorata di Giasone, parerci un angelo d'amore, ed un momento appresso può scannare i suoi figli.

Dante che comincia questo canto commosso; che usa le immagini piú delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane per pietá quasi smarrito; che al primo racconto resta fuori di sé; e quando Virgilio gli ha parlato, non può rispondere subito, e risponde come trasognato e parlando a sé stesso, né può volgere il discorso a Francesca senza piangere; nella fine si abbandona come corpo morto, e non è la donna che parla, ma l'uomo che piange che fa su lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietá è egli necessario un perché? — Perché dové ricordarsi di un peccato simile da lui commesso. — Questa grossolana spiegazione non ci rivela un uomo straniero nel chiostro ad ogni affetto umano e avvezzo a sentir colpe nel confessionale? Dante è l'eco dolorosa dell' inferno; un uomo vivo che porta laggiú un cuore di uomo e rende profondamente umana la poesia d'un regno invisibile.

Lezione XXI

[FARINATA]

Prima di gittarci nella vita reale, giovani ancora, vi ha due epoche storiche che ci appariscono cinte d'un'aureola di poesia. La prima è la storia greco-romana obbietto de' nostri primi studii. Noi abitiamo in Grecia e in Roma prima ancora di conoscere il nostro paese; e quelle istituzioni tanto dalle nostre difformi e que' caratteri e que' fatti tanto piú ammiriamo quanto meno comprendiamo. La scienza è verso la poesia quello che ha toccato giá dell'occhio materiale: piú voi mostrate all'occhio e piú togliete alla fantasia, e piú si avanza la scienza e piú indietreggia la poesia. E nondimeno nella storia antica è tanto tenace poesia che ella resiste ancora a tutti gli sforzi della scienza, né la critica storica dissolvente che da Vico in qua ha tentato di spoetizzarla, ha potuto menomare la nostra fede nel vecchio Omero o nel savio Numa Pompilio. E noi ci siamo appassionati per questi fatti e nelle scuole abbiamo preso parte chi per Roma e chi per Cartagine, chi per Sparta e chi per Atene, chi per Cesare e chi per Pompeo. E i nostri primi amici sono Orazio, Ovidio e soprattutto Virgilio; e il primo sentimento che in noi si è destato di ammirazione per l'eroica virtú ce lo ha ispirato Socrate o Catone, e le prime dolci lacrime che ci hanno annunziato che tutti nasciamo buoni ce le hanno fatto versare Lucrezia e Virginia. L' impressione che gli studii classici hanno fatto sulla giovane mente di Dante è visibile; e se egli dee scegliere un compagno che lo guidi nel regno invisibile, accanto a Beatrice gli si affaccia

Virgilio, che egli, con ammirazione ingenua, che ricorda ancora la scuola, chiama suo maestro e suo autore; e quando lo spirito sprigionatosi dalla servitú de' sensi racquista la sua libertá in purgatorio, gli si presenta innanzi Catone, per tacere di Stazio e di Rifeo e di Traiano. In che dunque è posta la poesia del limbo dantesco, la poesia unica in quel nudo catalogo di *nomi*, se non nell'entusiasmo che prende il poeta in mezzo alla filosofica famiglia, o quando è sesto tra cotanto senno, o alla vista degli spiriti magni « che del vederli in me stesso mi esalto »? Talché il limbo dantesco ci par quasi una galleria, un pantheon di tutt' i grandi nomi della storia antica che noi siamo avvezzi ad ammirare fin da' primi anni. Questa prima epoca potrei io chiamare la poesia delle scuole: ce n' è un'altra che potrei chiamare la poesia delle famiglie.

La generazione che passa, scendendo nel sepolcro, lascia memorie ancora fresche che sono come il patrimonio delle famiglie, e i vecchi attori superstiti d'un dramma il cui sipario è calato le vanno rimemorando a' figliuoli ed a' nipoti con l'eterno intercalare: « io fui », e vanno mescendo passioni spente e rimase vive solo in loro con passioni ancor verdi, esagerando, alterando, lodando, biasimando, cioè a dire poetizzando il tutto. Cosí la rivoluzione francese è giunta al nostro orecchio prima ancora che l'avessimo letta ne' libri; e Robespierre ne' racconti fattici da' padri nostri ci è parso qualche cosa di simile ai demòni ed a' mostri, di che le nutrici popolano le nostre fantasie puerili, e le avventure di Napoleone ci son parse una specie delle *Mille ed una notte*, ed il secreto incanto delle poesie del Béranger è posto appunto in questo, che l' illustre poeta ci rappresenta Napoleone non secondo la storica veritá, ma come si è serbato vivo nella tradizione presso i soldati ed i paesani francesi. I tempi di Dante furono preceduti da un'epoca simile, illustrata dal trionfo di parte ghibellina e da alcuni grandi uomini chiari per valore e per consiglio, Farinata, Cavalcante Cavalcanti, Iacopo Rusticucci e simili. L'impressione che questi grandi nomi, vivi ancora nella tradizione, produssero sopra di Dante si scorge fin da' primordii del suo poema. E quando

egli si avviene in Francesca da Rimini, il costei caso è tanto pietoso che non gli concede facoltá di pensare ad altro; ma al secondo passo che ei fa nell' inferno, non appena s' incontra in un uomo insignificante, in Ciacco, quale è la prima domanda che egli fa? Quale è il primo bisogno che egli sente? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono, d' imparare a conoscerli:

> Farinata e il Tegghiajo, [che fûr sí degni,
> Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca,
> E gli altri, ch'a ben far poser gl' ingegni,
>
> Dimmi ove sono, e fa ch'io li conosca,
> Ché gran disio mi stringe di sapere
> Se 'l ciel gli addolcia, o l' inferno gli attosca.]

Il primo di questa lista ed il piú grande è Farinata, e Farinata è il primo nel quale noi c' incontriamo. Come giunge il poeta nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno desideroso; sapea Farinata seguace di Epicuro, spera di ritrovarlo colá, ma rimane deluso: nessun uomo, solo tombe scoperchiate.

> La gente, che per li sepolcri [giace,
> Potrebbesi veder? giá son levati
> Tutti i coperchi e nessun guardia face.]

Domanda in apparenza generale, la cui sostanza non è in quello che è espresso ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro e che esprimono gli occhi; e Virgilio lo guarda e lo indovina:

> . . . . Satisfatto sarai tosto,
> Ed al disio ancor che tu *mi* taci.

E mentre Dante pronunzia una risposta mezza tra la scusa e la cortesia, ecco un suono uscire improvviso da una delle arche, e Virgilio gridare:

. . . . . Volgiti, che fai?
[Ecco lá Farinata che s'è dritto:
Dalla cintola in su tutto il vedrai.]

Voi vedete con quanta arte è apparecchiata la scena, ed in quanta aspettazione il poeta ci mette di Farinata. Farinata è giá grande, o signori, e noi non lo abbiamo ancora né veduto né udito: Farinata è giá grande per l'importanza che gli ha dato il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancora, e giá ce lo figuriamo colossale per una parola che il poeta ha posto in bocca a Virgilio:

Dalla cintola in su TUTTO il vedrai.

Quale è la potenza di quel « tutto »? Il Tasso, rappresentandoci Clorinda in su una collina, contemplata dall'amante in una pianura, [dice]:

Tutto quant'ella è grande era scoperta.

Quel « tutto » qui non esprime grandezza e niente aggiugne alle proporzioni naturali di Clorinda. Il significato di quel « tutto » dovete cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in « tutta » la sua bellezza senza che alcuna delle belle forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa e vi si incanta ed obblia Argante che lo sfida a battaglia. Di ben altro valore è il « tutto » di Virgilio: altra è la situazione, ed il significato di questo « tutto » è nella opinione che Dante si è preconcetta di Farinata. « Tutto » significa: — Vedrai Farinata in tutta la sua maestá, in tutta la sua grandezza —, tenendo cosí l'officio di quel che nelle arti plastiche si dice rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e a dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori la fronte ed il petto; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante al disopra degli oggetti circostanti. Onde nasce questa illusione? Da un'altra parola che il poeta ha congiunto con fronte e petto: « s'ergea ».

Quale è il significato di questo « s'ergea »? Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grande uomo, poniamo pure che io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e piú egli mi par grande e piú io mi rimpiccolisco. E per contrario ci ha uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti e si drizzano tutti nella persona, e possono essi stirarsi quanto vogliono, che saranno sempre piccoli: perché la grandezza non risiede nella realtá delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. E quando Kléber, rapito in entusiasmo dopo una vittoria, grida a Napoleone: — Generale, voi siete grande —; la nostra fantasia colloca Napoleone in su una statua ed il gigante Kléber a' suoi piedi col capo inchino. Kléber che avea tanto potere sopra l'esercito s'ecclissava innanzi a Napoleone, perché Kléber imponeva colla statura, Napoleone comandava con l'occhio, e l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava l' immaginazione. Guardatevi dunque dal prendere quel « s'ergea » in un senso solo materiale; Farinata mezzo nascosto nell'arca può *ergersi* quanto vuole che sará sempre piccolo rispetto ad un uomo che sia tutto in piede; quell'*ergersi* è sublime non per il suo significato diretto, ma come segno ed espressione d'una grandezza tanto maggiore quanto meno misurabile, dell'ergersi, dell' innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l' inferno:

Come avesse l' inferno in gran dispitto.

E siccome la fantasia non sa concepire l'astratto e l' intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale vi ingigantisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori se li rappresenta in forma di giganti. Quanto Farinata è piú grande, tanto piú Dante si sente rimpicciolire; il suo volto riman fitto nel volto del ghibellino, resta estatico, turbato e non sa quel che si faccia, ed è bisogno che Virgilio lo scuota e lo spinga con le mani verso di lui: — Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accostati, ch'egli ti possa udire: « Le parole sien conte ».

Dante fin qui ha scolpito: la parola emula dello scarpello [ingrandisce] oltre al naturale le proporzioni. All'evidenza dello scarpello succede ora l'evidenza della parola: la statua parla. È egli bisogno che per intendere le sue parole io vi parli di guelfi e ghibellini? che io vi descriva la battaglia di Monte aperto? che io vi dica i particolari del consiglio, nel quale i suoi partigiani resi ebbri dalla vittoria Farinata dissuase dal distrugger Firenze? Voi potete ignorare che sia guelfo e ghibellino e comprender Farinata; voi potete ignorare ancor, se vi piace, quale sia stata la patria di Farinata, e voi potete comprenderlo, perché l' ideale qui rappresentato in Farinata non è il fiorentino piuttosto che il mantovano ma il cittadino, e non è il ghibellino piuttosto che il guelfo ma il partigiano; perché la sua grandezza non risulta qui dalla natura delle sue opinioni alle quali non è minima allusione, ma dalla calda passione con la quale egli ama il suo partito quale esso si sia [1].

Farinata è coricato in sul letto rovente, com'egli lo chiama, ed ecco giungere a lui una voce, la voce viva d'un uomo, e d'un uomo toscano; ed eccolo ritto in piè:

O Tosco che per la cittá del foco
[Vivo ten vai, cosí parlando onesto,
Piacciati di ristare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio,
Alla qual forse fui troppo molesto.]

Farinata comincia dal comparirci bello, non possiamo dire ancora: — Egli è una grande anima —, ma possiamo giá dire: — Egli è una bell'anima. — Un uomo toscano, la favella del suo paese, la sua Firenze, queste care ricordanze rammorbidiscono quella fiera natura, e le sue parole sono mansuete e gentili ed egli si sente migliore e come purificato delle sue passioni e sente

[1] [Nel ms. è segnato a questo punto in parentesi: « Parte generale - Carattere di Farinata ».]

rimorso di aver potuto come capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua « nobil patria ». Breve momento. E quando si vede dappresso quell'uomo e lo ha squadrato e non lo ha conosciuto, lo guarda quasi sdegnoso, sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Sublime inconseguenza che contraddice alla logica, ma ritrae dal vero il cuore umano che è il centro di tutte le contraddizioni. Quell'uomo che poco innanzi sentia rimorso di avere con le sue passioni turbato Firenze, quest'uomo un momento appresso si sente invadere dalle stesse passioni: non basta piú a Dante d'esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino: « Chi fûr li maggior tui? ». In que' tempi di tanta energia il partito non era solo legame d'opinione, maereditá di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo:

. . . . Chi fûr li maggior tui?

Io ch'era d'ubbidir desideroso,
[Non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
Ed ei levò le ciglia un poco in soso,

Poi disse: Fieramente furo avversi
A me, ed a' miei primi, ed a mia parte;
Ond' io per duo fïate gli dispersi.]

In che è posta qui la bellezza della poesia? Forse in quel brusco: « Chi fûr li maggior tui? » o in quell'atto cosí significativo di altero corruccio: *levar le ciglia in su?* o forse in quell'unificare ch'ei fa *sé e i suoi primi e sua parte?* o in quel verbo solitario e staccato, che nella sua sprezzante rapiditá ci ricorda il *veni, vidi, vici* di Cesare? In tutto questo o, per dir meglio, nel fondo stesso della concezione saputa afferrare di un getto, dalla quale scaturiscono tutte queste peculiari bellezze, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Onde la maravigliosa concordanza de' gesti e delle parole, che si comentano a vicenda: i gesti brevi e risoluti; il dire rotto, brusco, imperativo di un uomo d'opera e di comando; è la forza

che si manifesta francamente, ma senza moti incomposti e senza jattanza di parole, con quella sicurezza che ha ogni uomo serio quando parla di sé.

Si è disputato se Dante è guelfo o ghibellino, e come egli può qui farsi difensore della causa guelfa. Dante non è qui né guelfo né ghibellino; Dante è figlio, né ci è cosa tanto commovente quanto questo Dante che qui obblia il suo partito e la sua personalitá, e diviene il padre suo, quando ha innanzi il nemico della sua famiglia. Vedetelo dall'amarezza della sua risposta:

> S'ei fûr cacciati, ei tornâr d'ogni parte,
> Risposi lui, l'una e l'altra fiata;
> Ma i vostri non appreser ben quell'arte.

Qui subito si comprende che il foco dell' ira è montato sul viso di Dante. Farinata gli aveva detto:

> . . . . . . per due fiate gli dispersi,

appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale *distinto in due singolari: due colpi, l'uno appresso all'altro;* e niente pareggia il sarcasmo dell'ultimo verso, nel quale in quell' « arte male appresa » di ritornare in patria si sente qualche cosa di comico serio, che presuppone in chi parla un riso, un riso amaramente ironico. E Farinata ha sentito tutto il valore della risposta non solo dall' impressione della notizia ricevuta, ma anche dall'amarezza del modo col quale gli è stata data. Quel motto: *« arte male appresa »*, ripetuto due volte, gitta Dante in una lunga inquietudine.

Quando Dante si fa dire da Farinata che imparerebbe a sue spese quanto difficile arte sia quella di ritornare in patria, non immagina con quale rigorosa esattezza si sarebbe avverata la predizione, ch'egli mette nella bocca di lui. Molti anni passarono, nei quali sperò tante volte di rivedere la patria, ma invano.

Ed ora noi c' incontriamo in un colpo di scena, come direbbero i moderni. Nel meglio dell' interesse, nel piú vivo della

curiositá s' interrompe il racconto ed esce in mezzo un terzo non invitato, e parla a Dante di tutt'altro, e gli chiede notizia del figlio, e, presupponendo dalla sua risposta la morte di lui, ricade nella tomba e sparisce. Onde questa interruzione? Il Foscolo sarebbe stato degno di dircelo, egli che, quando si abbandona alla prima e schietta impressione, fa osservazioni che rivelano in lui l'uomo di gusto ed il poeta che sa intendere un altro poeta. Ma il Foscolo è andato qui rifrugando le antiche cronache ed ha scoperto che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata; e, posto in questo stato artificiale di animo, che cosa egli ne cava? Dante, secondo lui, facendo rimaner Farinata impassibile alla notizia della morte del genero, ha voluto mostrarci che l'uomo pubblico non dee sentire gli affetti privati. E da quando in qua è egli disdetto all'uomo pubblico che ami la patria di versare una lacrima sulle sue domestiche calamitá? Non è viltá il sentire, ma cedere al sentimento, quando il dovere richiede un sacrificio, il quale è tanto piú nobile, quanto ci costa piú lacrime; e se volete rappresentarmi Bruto che danna a morte i figliuoli, sta bene; ma se volete ch' io m' interessi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innanzi ad uno spettacolo di tanta pietá non muta aspetto, non move il collo, non piega sua costa. Perché? Vedete lá nel tempio la Giulia di Berchet, in mezzo ad un popolo diversamente atteggiato, ella sola immobile non ode, non vede, « non guarda che in cielo ». Perché ella sola non avverte quello che richiama la universale curiositá? Perché Giulia è una madre; perché il suo pensiero è tutto raccolto nel figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato con l'aquila in fronte; perché in quel punto il figlio è tutto l'universo per lei. E perché Farinata rimane immobile come una statua? Perché egli non vede e non ode, perché le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza passare nella sua intelligenza, perché la sua mente rimane fisa in un pensiero unico, la caduta del suo partito; e tutto quello che avviene fuori di sé è come non avvenuto per lui. E cosí, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

E se, continuando al primo detto,
Egli han, disse, quell'arte male appresa,
Ciò mi tormenta piú che questo letto.

Quest'uomo in tutto questo spazio non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di Dante fino alla sua risposta corre un lungo intervallo riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore, ma per Farinata continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che dee dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, che dico io? che lo rende estraneo al foco dell'inferno. Il dolore morale gli fa obbliare la pena materiale: il finito soprastá all'infinito ed all'eterno.

Il carattere di Farinata è il tipo d'una gran parte delle tragedie. Due sono le basi d'ogni tragedia: nell'onda degli avvenimenti che vi si spiegano noi c'incontriamo in esseri fragili che non li intendono, che vi si avvolgono e vi fluttuano in mezzo, che hanno l'eloquenza del dolore senza l'energia dell'azione, ed a questa specie di nature delicate appartengono Francesca da Rimini, Pier delle Vigne e Cavalcante Cavalcanti; o c'incontriamo in animi forti destinati ad intendere, a regolare, a signoreggiare gli avvenimenti, maggiori della fortuna, non potendo mai questa toglier loro la tranquillitá dell'animo e la serenitá del volto: catena di giganti, che comincia dal Prometeo di Eschilo ed a cui appartiene il Farinata. Nondimeno guardatevi da queste distinzioni troppo assolute di Schlegel: nella vera poesia tutto è contemperato; né quella delicatezza dev'essere senza dignitá, né questa forza senza delicatezza: quella non dev'essere fiacchezza, questa non dev'essere durezza, freddo stoicismo, che, esagerando la forza, snaturano il concetto dell'umana grandezza. Vedete qui Farinata. Questa fiera natura s'intenerisce al solo sentire la favella del suo paese, e si fa bella. Ed ora ritorna bella, perché il poeta sa trovare la via di rammorbidirla anche una volta. Guardate nell'insieme una battaglia, e vi rapirá in ammirazione; guardate questo o quel morente, e voi piangete. Quando Farinata ha detto: — Io « per

due fiate gli dispersi » —, quel motto ci par sublime, perché ci mostra un grand'uomo, che quasi con un solo sguardo mette in fuga i suoi avversari. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e gli mostra l'Arbia « colorata in rosso », con una inconseguenza sublime quanto la prima, questo fiero uomo, crollando il capo e sospirando, egli che avea detto testé « io », non soffre ora di reggere sulle sue spalle egli solo il peso di quel rimprovero e va cercando compagni; ma rileva tosto il capo, cercando nella sua vita la piú bella delle sue azioni, della quale attribuisce la gloria a sé solo. La scena si rischiara e si abbella: al cruento vincitore di Monte aperto succede il salvatore di Firenze.

Lezione XXII

[I CAVALCANTI]

Se noi leggiamo le storie delle repubbliche italiane non possiamo difenderci da un senso quasi di terrore; e innanzi a tanta violenza di passioni e a tanta perseveranza di odii quegli uomini di ferro ci sembrano poco meno che belve. Ma se gittiamo lo sguardo sopra la storia letteraria di quel tempo quegli stessi uomini ci paiono gente della miglior pasta del mondo, e que' Federichi, quegli Enzi, que' Manfredi, que' Guidi, que' Latini, que' Cavalcanti, cosí ardenti nelle pubbliche lotte, noi li vediamo disputare pacificamente di filosofia e tener corti di amore e sospirar ciascuno per una sua bella ed esalare i sospiri in sonetti e ballate certo rozze ancora, ma che rivelano un cuore schietto e gentile. E cosí è. La storia, quando ella mi rappresenta un lato solo della vita, è sempre falsa: il simile è avvenuto di Dante.

I piú lo vogliono fiero, sdegnoso, vendicativo; altri togliendo a difenderlo ci mostrano ogni suo minimo detto conforme alla storica veritá ed alla giustizia; e quando io leggo la vita di Dante scritta da Cesare Balbo, io veggo di sotto la penna di questo scrittore d'una severitá tanto amabile e di una temperanza sí dignitosa uscire a poco a poco la figura di Dante come di una colomba spirante tutto amore e gentilezza e temperanza. Dante non è stato né l'uno né l'altro; o per dir meglio è stato l'uno e l'altro. Uomo di passione e d' impeto, natura energica e primitiva che abbandona tutta la sua anima alla impressione fuggevole del momento, tanto terribile allor che si adira, quanto

pietoso allor che s' intenerisce, e nascondendo sotto un volto severo ed un fiero carattere il piú profondo e squisito sentire; coloro i quali cercano di trovare una logica connessione nelle varie apostrofi fuggitegli dalla penna, gittano via la fatica ed il tempo; e colui mi scriverá una perfetta vita di Dante, il quale uscendo una volta dalla polemica che ci sforza a porci nell'estremo opposto al punto che sceglie il nostro avversario, ci ritrarrá Dante non obliquamente, ma di fronte, tutto intero qual è, in tutto quel suo doloroso alternare dall'odio all'amore e dalla vendetta all'obblio, portando nell'amore tutta l'energia che egli porta nell'odio, concependo insieme inferno e paradiso, oggi chiamando i suoi concittadini « bestie fiesolane », e dimani esclamando pietosamente: « Popule mi, quid feci tibi? ».

Vedetelo in questo canto decimo che abbiamo alle mani, e che potrei ugualmente chiamare il canto di Farinata e di Cavalcanti, nel quale il poeta ha potuto concepire quasi nello stesso istante Farinata e Cavalcanti, cioè a dire il piú fiero carattere della *Divina Commedia* ed uno de' piú teneri e commoventi, e facendo entrare l'un racconto nell'altro accogliere a un tempo nella sua fantasia gl' implacabili odii d'un partigiano e gl' ineffabili dolori d'un padre.

Guido Cavalcanti ci desta care e meste ricordanze: il suo nome è congiunto indivisibilmente con quello di Dante. Guido era poeta giá celebre, capo d'una scuola che facea professione di dispregiare i poeti e tra gli altri Virgilio, cioè a dire le nude forme poetiche, e sforzavasi d'alzare la poesia a qualche cosa di sostanziale, maritandola con la filosofia. In que' tempi a' convegni tumultuosi della piazza si mescevano spesso i convegni pacifici delle lettere e si tenevano gentili adunanze, dove si disputava, si poetava, si scioglievano enimmi, si proponevano quistioni. Un giorno fu mostrato un sonetto anonimo, indirizzato a' quattro piú chiari poeti di quel tempo: Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Dante da Majano e Cino da Pistoia. Il sonetto non usciva dal convenzionale, ovvero dal costume allegorico di quel tempo, e contenea un sogno enigmatico, del quale chiedea la spiegazione a coloro a' quali l' incognito autore lo

aveva indiritto. Piacque tanto il sonetto che nessuno disdegnò di farvi risposta, interpretando il sogno ciascuno a suo modo. Ma Guido non si stette contento a questo, e giudicando il sonetto lavoro di un giovane tirone entrato pur allora nell'arringo poetico e che per timidezza e modestia celasse il suo nome, per uno di quei movimenti spontanei del core che rivelano un nobile animo, sentí il bisogno di conoscerlo e lo conobbe: l'autore era un giovine di diciannove anni e si chiamava Dante Alighieri. Da quel punto cominciò tra Dante e Guido quella comunanza di affetti che non si ruppe se non per morte. Amendue d'alto ingegno, amendue poeti, amendue innamorati, Dante parlava a Guido della sua Beatrice, Guido favellava con Dante della sua Mandetta: e quando entrarono nella pubblica vita, amendue di una opinione e di una parte, amendue esuli, amendue sventurati. E quando Dante perdette la sua Beatrice ed oppresso dal dolore rimase lungo tempo in casa abbandonato, inerte e quasi senza mente, noi possiamo argomentare da un sonetto di Guido e la grave angoscia di Dante e le sollecite cure che gli prestava l'amico:

> Io vegno il giorno a te infinite volte,
> E trovoti pensar troppo vilmente:
> Molto mi duol della gentil tua mente
> E di assai tue virtú che ti son tolte.

Vi sono de' momenti supremi di malinconia ne' quali vorremmo rubarci al fango che ci circonda e ci abbandoniamo ad un vano immaginare ed andiamo sognando nuove terre e nuovi abitatori. In uno di questi momenti esclamava Dante: — Potessi io volgere le spalle a questo mondo ed andare cercando nuove genti e nuovi mondi solo in una barchetta in compagnia di Guido Cavalcanti. —

Cosí il suo Guido s' intromettea fin ne' suoi solitarii sogni a guisa d'una innamorata. Ebbene, o signori: quando entrarono nella pubblica vita, e Cavalcanti fu capo di parte bianca e Dante

uno de' priori; quando i priori per sopire le nascenti discordie credettero bene di mandare in bando Corso Donati e Cavalcanti, giudicando cosí facile di estirpare un partito come di mandare in esilio, Dante dové sottoscrivere la sentenza che condannava al bando il primo de' suoi amici, com'ei lo chiama nella *Vita Nuova*. L'esilio fu mortale a Guido: infermato gravemente per il cattivo aere, fu richiamato in patria, ma era giá troppo tardi, non sopravvisse che soli due mesi. E quando quattordici anni di poi, poco piú, poco meno, non monta, Dante ponea mano alla *Divina Commedia*, qual è l'anno in cui egli suppone di aver fatto il viaggio per il regno invisibile? L'anno in cui fu sbandito Guido, l'anno in cui morí, e l'anno insieme in cui arsero i civili odii, e l'anno del suo priorato, principio di tutte le sue sciagure, il 1300, primo anno d'un secolo col quale sono collegate tante glorie italiane.

E vedete qui in questo canto decimo con le crudeli rimembranze degli odii cittadini congiunta la mesta memoria dell'amico moribondo. «Chi fûr li maggior tui?» E la risposta: — Alighieri — che tanta ira destò in Farinata, dovea produrre una diversa impressione in un altro che gli giaceva accanto: era il padre di Guido. Al nome Alighieri egli leva la testa cercando con gli occhi non Dante, ma il suo figliuolo, non supponendo che, amici indivisibili in terra, potesse Dante trovarsi vivo nell' inferno se non in compagnia del suo Guido.

Mio figlio ov' è? e perché non è teco?

Quante rimembranze dovette questo verso destare ne' contemporanei di comuni gioie e di comuni dolori! e l'altro verso che è in bocca di Dante:

Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno,

che ricorda tutta un'etá di gare letterarie nella quale i giovani sgombri ancor l'animo di ire di parte disputavano di Virgilio e

d'Aristotile, di poesia e di filosofia. Può egli la storia rifare queste ricordanze? Ed i fatti che io vi ho narrati possono risuscitare in voi le impressioni di secoli andati? Ben può la storia ricordar questo o quel fatto, ma i mille particolari che gli danno lume, colore, poesia, que' mille incidenti e aneddoti e impressioni e sentimenti, che questi versi dovettero destare in quel tempo vivi e freschi, tutto questo è morto ed è morto per sempre. Né può disseppellirlo la storia; e qual meraviglia? Potete voi, o signori, disseppellirmi il vostro jeri? Quante impressioni e sentimenti fuggevoli, e non è scorso che un giorno, sono giá fuggiti dalla vostra memoria; e non torneranno mai piú! Gran cosa è questa! Non vi è poesia che giunga a' posteri tutta intera: una parte sen muore: e perché? Perché il poeta non cerca né cercar dee la sua ispirazione nella generalitá della idea, perché il poeta è uomo che vive nella storia in mezzo all'accidente, perché egli non può concepire l'eterno se non insieme con quello che muore; perché la poesia è anima e corpo, anima che sopravvive e corpo che muore. Quanta parte di poesia è morta nella *Divina Commedia,* quante parole hanno perduto la loro freschezza, e quante frasi il loro colore, e quante allusioni il loro significato! Bene la scuola storica italiana, Marchetti e Gozzi e Foscolo e Pieri e Ponta e Rossetti sonosi travagliati intorno a questo corpo morto; e che ne hanno cavato? Quello che era innanzi vivo e ammirato è rimasto ammirato e vivo, e quello che innanzi era morto è rimaso morto: i loro sforzi hanno potuto restituirci il significato di questo o quel particolare, ma non il sentimento: perché il fatto crudo voi potete renderlo immobile e registrarlo negli archivii e consegnarlo nelle cronache e tramandarlo tal quale a' posteri; laddove il sentimento è proprietá dello spirito, e si rimuta e si trasforma e si invecchia con quello; ed i fatti ritornano perpetuamente giovani, e solo noi invecchiamo e moriamo a poco a poco, e spesso l'anima assai prima ancora che il corpo.

Ma ritorno a Dante. — Perché, mi direte voi, tanto insistere sopra questa idea accessoria? Perché riporre la bellezza di questi due versi nelle idee che suscitavano presso i contemporanei? —

Perché in esse è la essenza della poesia. La parola non può come lo scarpello e 'l pennello rappresentarvi tutta una figura visibile; ella non s'indirizza a' sensi, ma alla immaginazione, e spesso con un tratto solo. Questo tratto è prosaico, quando lascia inerte ed arida la fantasia; ed è poesia, quando mille idee accessorie tumultuavano in mente dell'artista che lo ha concepito, e quando esso ha virtú di destare nella fantasia del lettore altrettali idee accessorie che fermentavano in capo all'artista. Ma, se queste idee sono personali, la comunanza di sentimenti tra il lettore e l'autore è interrotta, perché le idee personali sono intransitive, cioè a dire non passano, non si trasmettono, restano nella persona e muoiono con la persona. E cosí questi due versi, che Dante dové scrivere piangendo, noi lasciano freddi e muti. E nondimeno questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perché le idee personali sono solo i contorni e gli antecedenti del fatto, e la situazione è posta nella impressione profonda che riceve un padre alla notizia della morte del suo figliuolo, e le idee accessorie sono cavate dal fondo permanente della umana natura. E di que' due versi né altri né io vi potrò fare un comento estetico; e di tutta la poesia si può ben fare, perché il critico, sentendo in virtú del gusto quello che il poeta crea in virtú del genio, può risvegliarvene le idee accessorie col solo consultare il cuore umano [1].

Il padre, quale si sia il suo nome, è qui rappresentato in tre momenti distinti: prima si leva in ginocchioni; poi si drizza in piè; da ultimo cade supino. Questi momenti simili sottosopra a quelli che l'attore fa in teatro, non sono mica arbitrarii: essi corrispondono a' diversi stati dell'animo. In Cavalcante Cavalcanti dapprima è un desiderio misto d' incredulitá; poi una dolorosa ansietá; da ultimo un dolore senza nome.

Dapprima si leva in ginocchione; il padre non crede quello che la ragione gli dice strano ed incredibile, ed il padre crede quello che il suo cuore desidera: — Possibile! mio figlio qui? è vivo? è presso alla tomba di suo padre? Non par vero! E pure...

---

[1] Nel ms. XVI. A. 72 è segnato in parentesi: « lettura della poesia ».

— Esclamazioni che rendono palpabili quell'eterno credere e discredere, quando la ragione dice di no ed il cuore risponde di sí: ed il primo atto del padre è un sospettare, un volgere intorno lo sguardo,

> . . . . come talento
> Avesse di veder s'altri era meco;

e quando i suoi occhi lo assicurano che non è quello che giá stimava incredibile; questo padre piange, perché il suo cuore vi credeva, di dover rinunziare alla sua illusione. La situazione fin qui è tenera ma calma; una parola equivoca di Dante la innalza al suo piú alto grado di affetto. O piuttosto non è gradazione, è mutazione: Dante non conosce quello che oggi si chiama analisi di sentimento: il sentimento egli lo esprime d'un tratto, e quando passa innanzi non è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che sgorga dalla sua fantasia, ma un nuovo fatto, un nuovo sentimento. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e appresso Guido, la fantasia lo conduce a' tempi delle gare giovanili, e può egli cosí bene adoperare un verbo passato; ma quel verbo giugne all'orecchio del padre nudo delle idee che lo spiegano, e significa: — Vostro figlio fu, il vostro Guido è morto —. Alla improvvisa notizia succede un movimento istantaneo di ansietá nel suo animo, che si rivela in un movimento parimente istantaneo del corpo: stato fino allora in ginocchio si drizza subito in piè. E notate maestria di verso: il drizzarsi e il gridare è espresso come una sola azione avvenuta nello stesso tempo. E vienmi qui in taglio di far qui un'altra osservazione, minuta forse, ma nel minuto è la finitezza dell'arte. L'accento del verso italiano, oltre alla sesta, cade sulla quarta e l'ottava; e quando è trasposto sulla settima o nona sillaba, nasce un'armonia innaturale, e colui che recita non può andare spedito e dee far pausa piú del soverchio sopra un accento, che si trova fuori dell'ordinaria legge della misura: questi versi son detti danteschi e riescono mirabili quando son fatti a disegno.

Di subito drizzato gridò. . . . .

Quell' « ò » risuona alcun tempo all'orecchio, ed imita in certo modo la corda musicale, la quale, emesso il suo suono e non tocca piú dalla mano, séguita il suo tintinnío finché affievolendosi non si estingue. Cosí è il noto verso del Tasso:

La vide, e la conobbe e restò senza
E vita e moto . . . . . .;

dove la voce si concentra sopra quel « restò »; e quella pausa rappresenta dinanzi all'animo l' immobilitá in cui rimane Tancredi nel riconoscere Clorinda.

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si teme di frantendere, si discrede all'orecchio:

. . . . Come
Dicesti? [Egli ebbe? Non viv'egli ancora?
Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?]

Qui, ripetendo la domanda quattro volte, il padre finisce con essere eloquente cogliendo nella ultima sua espressione tutto l' incanto e la dolcezza della vita, di quel bene che egli crede aver perduto il figliuolo. E se oggi alcuno parlando di un morto dicesse: — I suoi occhi non sono piú colpiti dalla luce del sole —; questa frase sarebbe fredda, declamatoria, rettorica: perché qui è piena di tanta veritá? Perché Dante non perde mai di vista l' inferno, perché colui che parla è un dannato, perché il luogo nel quale giace egli lo chiama un « cieco carcere », perché per questo padre sepolto nel buio d'una tomba la bellezza della vita è la luce, il sole. Un concreto che nasce dall' intimo della situazione e del carattere e che dá qualche cosa di proprio a quello che nella sua generalitá sarebbe un luogo comune. A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come distratto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel

capo. Quel silenzio significa per Cavalcante: — Mio figlio è morto! — Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessuno osa profferirla e si tace: quel silenzio è eloquente e contiene tutto un discorso. Quando Achille domandò di Patroclo e vide i messaggi silenziosi, esclamò: — Patroclo è morto! — « Mio figlio è morto! » e innanzi a quel silenzio l'uomo drizzato in piè

Supin ricadde, e piú non parve fuora.

In che è posta la sublimitá del concetto, in che la sublimitá dell'espressione di questo verso? Ci è un dolore eloquente che si distingue in diversi sentimenti, in diversi pensieri, insino a che lo strazio giugne a tale che l'anima si abbandona e 'l corpo cade: questo dolore è bello. E ci ha un altro dolore, quando i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutto ad un tratto ed in confuso innanzi all'anima; e la soverchiano e producono in un attimo quello che prima avviene dopo diversi istanti: questo dolore è sublime. La sua espressione è la mancanza di espressione: chi può esprimere quello che sente non è addolorato abbastanza. E nondimeno se altri dicesse che agli occhi suoi mancarono le lagrime ed alla sua bocca le parole, queste forme di dire non ci commoverebbero piú. Il tale fa una lettera di congratulazione, o di condoglianza e dice *inesprimibile, ineffabile, indicibile* il piacere o il dolore che ei sente. Perché tutto ciò è ridicolo? Perché ciò prova solo che egli usa questa frase comoda per non prendersi il fastidio di esprimere quello che ei dice di sentire: frasi di uso cosí insignificanti come l' inchinarsi, e il dimenarsi e lo scappellarsi e tutte le altre cerimonie sociali. L' inesprimibile, se volete renderlo sublime, datemegli una espressione. Volete rendermi sublime la grandezza? Mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore? Ricopritemi d'un velo il capo di Agamennone, o fatemi cadere un uomo come corpo morto, e soprattutto rubatemelo alla vista: meno veggo e piú immagino. Quel verso ti pone innanzi l' istantaneo della prostrazione, e dopo, silenzio e tomba.

I panegiristi di Dante sogliono trovar tutto oro nella *Divina Commedia*: io che non vo' cadere in questo ridicolo, non mancherò di notarci questo o quel fallo quando mi ci abbatto. Qui ci è una terzina [1] che mi ha l'aria d'intrusa: difettosa non solo perché dal drammatico ci fa cadere nel didascalico, ma perché collocata tra la notizia e l'impressione del padre rompe l'unitá del sentimento e rallenta la rapiditá dell'impressione. Dante cade spesso in questo difetto: preoccupato come è dall'assurda teoria del verisimile nell'arte, per desiderio di spiegare questa o quella circostanza raffredda spesso l'azione. Beatrice scende dal cielo ansiosa... [2]

Quanto questo raffreddi, lo provate voi in teatro, quando un malcapitato attore interrompe il corso dell'azione col raccontarvi una lunga storia di spiegazioni: e voi vorreste che il fatto fosse cento volte piú inverosimile, purché non rallentasse l'azione nel piú vivo della vostra curiositá. La necessitá di queste spiegazioni è un grande impaccio per i poeti; né gli antichi se ne sanno cavare felicemente. I moderni che cedono loro per freschezza di fantasia gli avanzano nel minuto della esecuzione: non hanno quel buon colore e quel buon sangue, ma ci si porgono innanzi meglio attillati e composti nel loro portamento.

---

[1]

Le sue parole e il modo della pena
m'avean di costui giá letto il nome;
però fu la risposta cosí piena.

(*Inf.*, X, 64-66).

[2] Nel ms. XVI. A. 72 mancano i versi; si accenna alla seconda risposta di Beatrice: « Temer si dee di solo quelle cose » ecc. (*Inf.*, II, 88-90).

SECONDO CORSO
TENUTO A TORINO NEL 1855

Lezione I (XXIII)

PIER DELLE VIGNE [1]

[1] Questa lezione, contenuta nel ms. XVI. C. 49, non si riporta perché giá inclusa nel I vol. dei *Saggi critici* (ed. Laterza).

LEZIONE II (XXIV)

[MALEBOLGE: IL REGNO DEL VIZIO, DELLA BASSEZZA, DELLA MALIZIA. IL SUBLIME IN BERTRAM DAL BORNIO]

Il lettore ingenuo, che senza preoccupazione di scuola o di sistema si abbandona alle sue schiette impressioni dopo di aver con crescente interesse contemplato [le] eleganti figure che sonovi andato mostrando da Francesca da Rimini a Capaneo, quando dal cerchio ultimo de' violenti, pieno ancora il capo di Capaneo e di ser Brunetto Latini, pone il piede in Malebolge, non può difendersi da un senso misto di maraviglia e di scontento. E i piú dei lettori, leggicchiato appena qua e colá, saltano dritto al conte Ugolino per ritrovare le prime impressioni. In effetti qual è lo spettacolo che loro si para dinanzi nel primo ingresso di Malebolge? Hanno lasciato appena le falde dilatate di foco, e la rena infiammantesi come esca sotto focile, e si trovano in una pozzanghera, che fa zuffa con gli occhi e col naso. Hanno lasciato appena i centauri e le arpie; ed hanno avanti demòni cornuti armati di fruste, come le facevano scoppiettare certi antichi pedagoghi per far paura a' fanciulli; e come i fanciulli, i dannati scappano alle prime percosse senza aspettar le seconde né le terze. In luogo di Capaneo con la fronte levata, il primo in cui ti abbatti, tiene gli occhi bassi, vergognoso della sua colpa; e Dante, reverente o pietoso finora inverso i grandi colpevoli, maligno e sarcastico qui compone per la prima volta il labbro ad un riso sardonico. Egli chiama

« salse pungenti » quel putridume, « che dagli uman privati parea mosso ». In su questo andare è il rimanente del canto. Un altro lo sgrida:

> Perché se' tu sí ingordo
> Di riguardar piú me che gli altri brutti?

E Dante, che lo vede col capo lordo, tanto che « non parea se era laico o cherco », risponde:

> Perché, se ben ricordo,
> Giá t'ho veduto co' capelli asciutti.
> . . . .
> Ed egli allor, battendosi la zucca:
> « Quagggiú m' hanno sommerso le lusinghe,
> Di che io non ebbi mai la lingua stucca ».

Quale crudele puntura è il ricordare a colui di averlo veduto in terra co' capelli asciutti! E quanta differenza di linguaggio: « battendosi la zucca »! parole plebee ad esprimere nature plebee. La fine corona degnamente il principio. Vi è innanzi una « sozza e scapigliata fante » dagli atti inverecondi. Il vile, il laido spettacolo fa stomaco a' due spettatori: — « E quinci sien le nostre viste sazie », conchiude Virgilio: abbiamo guardato abbastanza; lasciamo questo letamaio. — Non che pietá o ammirazione Dante non onora costoro neppur del suo sdegno: la musa che qui lo ispira è il disprezzo. Perché tanto mutamento? La scena è cangiata perché gli uomini sono cangiati: sono anime di fango che il poeta fa avvoltolare nel fango. Egli ha voluto qui congiugnere nello stesso castigo due specie di esseri: gli uni, gli adulatori che hanno le opinioni nei loro diversi padroni, che mutano di opinioni come di abiti, vili, ma inchinati, arricchiti, accolti e festeggiati dovunque; gli altri, miserabili esseri, vili ed avuti a vile. Ma innanzi al poeta non ci sono, o non ci dovrebbero essere differenze sociali, e Dante le cancella e pone gli uni accanto agli altri, perché, se l'uno vende il corpo,

l'altro vende l'anima, di cui egli fa una prostituta: in terra tra le ricchezze e gli onori, nell' inferno tra lo stesso letamaio accanto a Taide.

L'*Inferno* dantesco risplende di un' intera giovinezza per la veritá delle sue concezioni tolte dal profondo della coscienza. Diverso è il lor destino in terra, ma solo in apparenza; perché se un osservatore volgare vede di qua oro ed onori e di lá dispregio, un acuto osservatore che guarda non a quello che si esprime, ma a quello che sta nel fondo della coscienza, vede di sotto agli inchini e sorrisi degli adulati trapelare lo stesso disprezzo, una stessa formola diversamente applicata all'uno ed all'altro: — Io uso di te e ti disprezzo. —

Quale è questo canto, tale fate conto che sia Malebolge: è una situazione nuova da cui germina un mondo nuovo; dagl' incontinenti e da' violenti noi passiamo a' fraudolenti. E se volete intendere le nuove corde che qui fa vibrare il poeta, vi è mestieri di affisarvi con me nella situazione che lo ha ispirato.

Vi sono due mondi, o signori. Vi è un mondo in cui l' individuo si manifesta in tutto il rigoglio delle sue facoltá, senza che egli s' intoppi in un ordine sociale esterno, che lo moderi o lo costringa. Non che un ordine sociale vi manchi del tutto; anzi gli elementi interiori che lo costituiscono, religione, patria, libertá, onore, sono in quel tempo passioni gagliardissime, perché ciascuno le trova nella sua coscienza, come parte di sé, e non impostegli dal di fuori, non divenute ancora un ordine di cose esterne che si faccia ubbidire. È il mondo dell'epopea, il mondo di Omero e dell'Ariosto. E vi è un altro mondo in cui tutto è predeterminato e prevenuto, in cui l' individuo sparisce nell'essere collettivo, e dove l'epopea è impossibile; perché quell' insieme sociale che ella dee cantare, è meccanicamente ordinato con la precisione d'un codice, da cui non si può cavare alcuna poesia. Il poeta allora, lasciata la societá, prende per materia i singoli individui, ed esprime il contrasto che scoppia tra individui possenti di passioni e di caratteri e quell'ordine esterno in cui vanno a frangersi, divino o umano, fato o legge

ch'ei sia: di qui il dramma ed il romanzo. E dramma e romanzo sarebbero anch'essi impossibili, se non rimanesse all'individuo un certo campo di libertá; e lo stesso don Chisciotte della Mancia, che esprime il contrapposto tra la prosa giá incominciata della vita ed un mondo poetico ito in dileguo, lo stesso don Chisciotte sarebbe stato impossibile se avesse dovuto errando di luogo in luogo mostrare ad ogni tratto una carta di sicurezza od un passaporto: in questo caso l'eroe alla prima sua prodezza sarebbe stato probabilmente arrestato, e la questura che non s'intende di poesia, avrebbe messo fine al romanzo.

I poeti talora si abbattono in un mondo poetico, e talaltra nella piú vil prosa; e forse non minor ingegno si richiede a descrivere questa abbiezione, che quella grandezza. Dante ha per materia non questa o quella faccia del mondo, ma l'universo intero, non solo ha saputo crear tre mondi essenzialmente distinti, ma in ciascun mondo creare altri mondi, ma di ciascun mondo fare un sole che tiene intorno a sé altri mondi. L'inferno degl'incontinenti e de' violenti è un mondo poetico, in cui tutto avviene per impeto di passione o per violenza di carattere e noi ammiriamo e ci commoviamo. L'inferno de' fraudolenti è il mondo scaduto all'ultima prosa; è la passione che si muta in vizio; è il carattere che dechina a bassezza; è la forza che scende a malizia. E che cosa ha in sé di poetico la passione? Perché il vizio è prosaico? La passione ha virtú di muovere, concitare tutte le potenze dell'anima, sí ch'elle prorompono al di fuori irresistibilmente; il vizio è la passione risoluta in una abitudine prosaica, una ripetizione uniforme degli stessi atti, un fare perché si è fatto; è l'artista meccanizzato che si chiama artefice; è l'arte profanata che si chiama mestiere. L'uomo mosso da passione spiritualizza quel ch'ei fa, e la sua azione è informata della sua anima, de' suoi sentimenti; nell'uomo mosso da vizio l'anima dorme, e la sua azione è stupida materia, un atto meccanico, a cui rimane straniera la mente ed il cuore. Da questa mala radice germina tutto il resto. La passione produce i forti caratteri, non essendo altro la forte volontá, il *volli e sempre volli e fortissimamente volli*, che una passione in continuazione; il vizio

ha per compagna inseparabile la fiacchezza e la bassezza dell'anima, non essendo altro la bassezza che un gettito quotidiano della umana dignitá, una abdicazione di quello che uno ha in sé di uomo, un'apostasia della propria anima. I forti caratteri sicuri di sé hanno per loro istrumento la forza, impetuosi fino all' imprudenza, semplici fino alla credulitá; gli animi fiacchi hanno per loro istrumento la malizia, in cui si rivela la coscienza della loro debolezza, e pipistrelli notturni spesso alle spalle sopraffanno i generosi che non osano di guardare in viso. Il vizio la bassezza e la malizia sono le tre corde, le tre armonie di Malebolge: e qual meraviglia è ora che l' inferno in Malebolge abbia mutato aspetto? Ciascuna poesia ha una superficie mobile, la sua apparenza, il fatto esterno; la superficie dell' inferno dantesco è il luogo la pena i demòni i dannati che è quello solo che apparisce al di fuori; ma di sotto la superficie deve esserci sempre un fondo, che dia a quella la sua figura e il suo colore, le forze interiori, istinti sentimenti passioni idee, onde muovono quelle apparenze e che le spiegano. Tale il fondo, tale la superficie; e qui il di fuori è mutato perché il di dentro è mutato; perché nel fondo non trovi passioni o caratteri, ma vizio bassezza malizia, la depravazione dell'anima, il tripudio della carne. Vedete il luogo. A que' cerchi indeterminati degl' incontinenti, alla cittá rosseggiante di Dite, nomi e figure terrene, succede un non so che, una cosa senza nome, che il poeta chiama bizzarramente « Malebolge »; una natura piccola e in dissoluzione: ripe scoscese, scogli mobili che fanno da ponticelli, e giú valloni impaludati di tutte le acque infernali, che ivi stagnano putrefatte, valloni angusti, bolge, valigie, borse, che restringendosi piú e piú vanno a metter capo nell'angustia di un pozzo. Vedete i demòni. Alle figure classiche e severe di Caronte, Cerbero, Minos, Pluto, delle furie, dei centauri, delle arpie, vigili esseri irosi e passionati, succedono diavoli abbietti, che si mescolano in ignobili parlari con la gente abbietta simile a sé, e canzonano e sono canzonati, maliziosi, bugiardi, plebei, osceni, e non fo citazioni, e voi sapete il perché. Vedete le pene. Al vivo movimento delle bufere, delle grandini, a' sepolcri in-

fiammati, alle malinconiche selve, succedono quanti strazii di carne umana vi mostra un campo di battaglia, quante schifose malattie trovate in uno spedale. Vedete l'uomo. La faccia umana finora è rimasa inviolata; innanzi alla nostra fantasia la passione invermiglia il volto di Francesca, e la grandezza dell'anima si rivela nell'uomo che si leva diritto dalla cintola in su. Qui la faccia umana sparisce: sono caricature e sconciature di corpi. Uomini imbucati, capo in giú, piedi in aria; volti travolti in sulle spalle, sí che il pianto scenda giú per le reni; visi, occhi e corpi imbaccuccati ed incappucciati; musi umani fuor della pegola a modo di ranocchi; corpi smozzicati e accismati, altri marciti e putridi, scabbiosi, tisici, idropici; si comincia con la frusta e si finisce con lo spedale. Quando ci si fa innanzi un uomo plebeo, nella cui stupida faccia sono impressi i suoi istinti bestiali, talora domandiamo a noi stessi: — È costui un uomo o una bestia? — Costoro non sono ancor bestie, e l'uomo giá muore in loro:

Che non è nero ancora e 'l bianco muore.

Sono figure miste in una faccia tra bestiale e umana; e la piú profonda concezione di Malebolge è la trasformazione dell'uomo in bestia e della bestia in uomo; e l'eroe di Malebolge è Vanni Fucci che non solo è bestia ma si sente bestia, e con la coscienza congiunge la sfacciatezza. Ma, mi direte, che cosa vi è dunque di serio e di grande in Malebolge?

Due sole cose, o signori, il fatto esterno ed una persona. Il fatto esterno è la colpa. Vi sono uomini vili, onde nascono grandi delitti. Vedete lá un popolo glorioso giá di libertá e di potenza, incurvo e carezzevole a chi lo calca; e rovine fumanti di sangue ed avvolte nelle fiamme: la vista di quel popolo è straziante, la vista di quell' incendio è sublime. Ma se volete che questo spettacolo rimanga sublime e pietoso, arrestatevi alla superficie; non mi domandate piú oltre. Perché, se io vi dicessi quanto piccolo è l'uomo, che sparse quel sangue e destò quelle fiamme; se io vi dicessi che quell'uomo è Nerone, la ver-

gogna della razza umana, ciò che la plebe ha di piú feroce e abbietto fatto uomo e vestito di porpora; una subita reazione succederebbe in voi, e la pietá e il sublime resterebbero sepolti sotto il disprezzo e lo schifo. Vi sono grandi mali fatti da piccoli uomini; e se voi volete raggiugnere la grandezza, voi dovete mostrarmi l'incendio e mostrarmi la mano, unica specie di sublime che rimane a Malebolge. È il sublime di Bertram dal Bornio; o piuttosto è il sublime di un busto senza testa. Nelle parole che il poeta gli pone in bocca, vi è la colpa e il castigo; niente vi è che riveli il suo carattere, le vili passioni che lo spinsero al delitto, i piú vili mezzi che pose in opera. Vi è la colpa, vi manca il colpevole. Il sublime preparato dal poeta, che ha innanzi agli occhi quello spettacolo e non si assicura di dirlo al lettore, è posto in quel busto che cammina come un uomo vivo, e che si fa lanterna di un capo tronco che tiene per le chiome; è posto in quel capo mozzo, vivo, che guarda e dice: « Ohimè »; è posto nell'insieme che si spiega successivamente allo sguardo. Un busto ed un capo sono le due parti in cui naturalmente si divide il corpo umano, di cui l'una richiama l'altra; se vedi in un quadro una testa, la fantasia appicca il busto a quella testa; se vedi una statua senza capo, la fantasia appicca il capo a quella statua. Prima ci è innanzi il busto che tiene un capo « pesol per mano », e quel busto ci pare un essere distinto dal capo; poi quel capo mozzo ci è innanzi, e quel capo ci pare un essere distinto dal busto. Il sublime è nella idea stessa della divisione, che è nella colpa, e che è resa visibile nella umana persona, sí che il buon senso ti dice: — È una — e l'occhio ti risponde: — Son due. — Aggiungete a questo spettacolo le cervella, il sangue ed i nervi, ed il sublime traligna nel disgustoso. Dante se ne è ben guardato. Questo canto degli scismatici è uno spettacolo disgustoso, ma di modo che dalle minugia e dalla corata, passandosi per la figura non ignobile di Mosca Lamberti, il disgusto si purifica e si idealizza fino al sublime dell'orrore: è una materia putrida che si organizza a poco a poco, insino a che ne scintilla una sublime creazione. Vi è una scuola moderna, la quale, reagendo alle freddure arcadiche, ci mostra

Taide nel suo regno, e il sangue e la marcia di ogni ferita e tutte le convulsioni della morte: è il sublime di Farinata scaduto nel sublime di Bertramo, è il sublime di Bertramo calato giú fino alle minugia e alla corata; non è il disgusto che si purifica nel sublime, ma è il sublime che si sporca nel disgusto; è la poesia trasportata nelle piú basse regioni di Malebolge. Due cose serie sono in Malebolge: la colpa ed una persona. Quale sia questa lo vedremo nell'altra lezione.

Lezione III (XXV)

[CARATTERE DEL COMICO E DIFETTO DI RAPPRESENTAZIONE: MAESTRO ADAMO]

Cominciando le lezioni sull'*Inferno*, io mi posi questa domanda: — L' inferno è il regno del male e dell'errore; esteticamente, del brutto: come Dante ha trasformato il brutto e levatolo a poesia? — A questa domanda abbiamo soddisfatto nell' inferno degl' incontinenti e de' violenti: ivi sono colpevoli, ma grandi e passionati colpevoli. Nella rappresentazione è grandezza di caratteri e di passioni; nella impressione è pietá ed ammirazione. Ma in Malebolge la scena è mutata: nella rappresentazione avete il male abbietto e vizioso o prosaico, e nella impressione il disprezzo e lo schifo. Come si trasforma questo brutto? Che cosa è di poetico in Malebolge?

Due sole cose, io vi dissi, o signori, il fatto esterno ed una persona. Il fatto esterno è la colpa, la quale separata dal colpevole e considerata in se stessa può avere in sé alcuna grandezza. Bertramo è un personaggio ignoto; ma il fatto uscito da lui genera il sentimento sublime dell'orrore, come tutto ciò che viola le leggi della natura, il delitto di Edipo e di Mirra, il fero pasto del conte Ugolino, la ribellione di un figlio contro il padre. La poesia non è nel colpevole, ma nella colpa e nel castigo, o piuttosto nella colpa poiché essendo il castigo un

busto diviso dal capo, ed essendo la colpa un figlio diviso dal padre, il castigo non è se non la stessa colpa rappresentata sensibilmente al di fuori e fatta poesia. Questo ci spiega perché in Malebolge prevale il genere descrittivo: rimasi nell'ombra i personaggi, non resta che l'esterno. Nell'inferno anteriore le descrizioni sono sobrie e rapide, perché l'interesse principale è ne' personaggi che prendono la parola; ma qui i grandi individui spariscono; vi è un gregge muto veduto da lontano; è Virgilio che dice a Dante: — Vedi lá Mirra, vedi Giasone, vedi Manto. — Voi dite prima: « il canto di Francesca, di Farinata, di ser Brunetto Latini »; qui dite: « *il canto de' falsarii, de' ladri, de' truffatori* »: vi sono gruppi, non individui; vi è il descrittivo, vi manca il drammatico. In queste descrizioni Dante talora si alza al sublime, spesso col nuovo, col grottesco cerca di fare impressione su' sensi, non potendo sul cuore. Di questa rappresentazione esteriore può darci esempio il teatro nello stato di decadenza, voglio credere passeggera, in cui si trova al presente. *Il teatro non ha in sé niente di serio* e di originale, come presso i Greci; vi si va come a luogo di ritrovo e di passatempo, per guardare ed essere guardato. Ora, tal pubblico, tale artista: tra loro è reciprocanza di azione: si alzano a vicenda e si corrompono a vicenda. Il pubblico batte le mani a' quadri e colpi di scena, e l'artista in luogo di passioni e di caratteri, vi dá quadri e colpi di scena: l'azione teatrale *non è cosí che un panorama o* un giuoco di cavalli. Poiché è raro quell'artista che abbia tanta forza d' ingegno e di carattere da poter dire a se stesso: — Io conosco il modo di farmi applaudire, conosco le passioni del pubblico e so lusingarle; ma io disprezzo questi facili applausi, ma io non ambisco un effetto momentaneo, una impressione che duri appena quanto il suono delle parole. Il pubblico è distratto, solo senso, solo occhio; ma di sotto a questa superficialitá apparente vi è sempre un cuore che batte; e se io giungo fin lá, io lo caverò dalla sua distrazione: entrerá spensierato ed uscirá raccolto e commosso. — Ma perché sia cosí, se il pubblico è distratto, l'artista dee essere serio, e tale artista, credetelo, fará col tempo tal pubblico.

Dante, dunque, ha ricoperto il disgustoso, che è e dee essere in Malebolge, parte col sublime, parte col fantastico. Ma in Malebolge non è tutto esterno; e sarebbe intollerabile la lettura de' suoi tredici canti, se non fosse altro che rappresentazione esteriore. La natura è cosa morta senza la presenza dell'uomo, che è il suo secondo creatore, che contemplandola le comunica una parte di sé, la sua anima, il suo pensiero e le sue passioni. In Malebolge vi è l'uomo, ed il poeta dee ritrarlo con tutti i suoi vizii e difetti; poiché in questo è il significato di Malebolge, che il brutto vi stia come brutto, il male come male. Si può tagliare il nodo anziché scioglierlo; si può cogliere nel brutto alcun lato bello che lo ricopra, e Dante si vale di questo mezzo talvolta. Nella bolgia de' consiglieri fraudolenti Dante pone Ulisse, e Ulisse è un gran personaggio storico, e Dante si guarda bene di confonderlo cogli altri; onde ce lo rappresenta in uno de' momenti piú sublimi della sua vita. Nelle sublimi parole che gli pone in bocca il poeta, quando lo fa giugnere allo stretto di Gibilterra, vi si sente un entusiasmo di fantasia, che guarda desioso al di lá dello stretto, e ti prenunzia il Colombo: è una maraviglia di mondi nuovi, di cui l'antichitá era oscuramente presaga, e che una poesia gitta dentro Malebolge ad irraggiarlo di luce, Dante si vale di questo mezzo talvolta; poiché infine la difficoltá ritorna sempre, e questo brutto bisogna affrontarlo e vincerlo. Come si fa a vincerlo? Come si fa a renderlo estetico? Chiamiamo un oggetto estetico, quando desta in noi il sentimento del bello. Una vista bella c' innamora di sé, e noi vi ci obbliamo, dolcemente pensosi: impressione e rappresentazione sono conformi: nasce come una simpatia tra lo spettacolo e lo spettatore: il cuore di Dante risponde al cuore di Francesca, e la sua ammirazione risponde alla grandezza di Farinata. Ma che cosa avviene, quando lo spettacolo è brutto? Se il vostro gusto è depravato, se in voi è spento ogni senso morale ed estetico, voi non potete dire: «Questo spettacolo è brutto»: voi vi ci deliziate, vi ci avvoltolate entro, come certi animali nel fango. Per dire: « Questo spettacolo è brutto », bisogna che in voi si serbi immacolato il sentimento del bello, sí che

repugni e reagisca e si rivolti contro quello spettacolo; e il riso la collera lo schifo il torcer degli occhi il protender delle braccia non sono che modi diversi, ne' quali si esprime questo sentimento, che la negazione di esso fa suscitare in voi e che reagisce. È il bello suscitato dal brutto, l'armonia del mondo che esce dal caos, e l' impressione non corrispondente alla rappresentazione, ma in reazione con quella, ed è in questa reazione che è posta la poesia. Immaginate quattro paltonieri, buffoni plebei, cosí compiutamente plebei, che non ne abbiano coscienza: nessuno dirá dell'altro: « Tu sei un paltoniere »: essi si ammirano e si congratulano l'uno con l'altro. La bestia ignora la bestia ed il vile ignora il vile. Per dire: « Voi siete paltonieri », bisogna che sia tra loro una persona seria, nella cui anima generosa quel brutto intoppandosi riconosca se stesso e si trasformi e diventi il suo contrario. E in Malebolge la persona, in cui il brutto riceve il battesimo di poesia, è Dante, poeta e spettatore. Come poeta, egli descrive in modo il brutto che generi di per sé una reazione nell'animo del lettore. Come spettatore, egli è uomo di alto animo, contemplatore indegnato di quelle bassezze; e la sua indegnazione trabocca in orrende parole. Al quale ufficio egli è tanto piú acconcio, in quanto non ci si pone come un uomo straordinario, che voglia imporre le sue impressioni al lettore. Virgilio è la intelligenza elevata, che corregge in Dante gl' istinti umani che egli ha comuni con noi. È Virgilio che lo corregge quando egli sente pietá nel vedere il viso umano travolto in sulle spalle; o quando egli porge orecchio alle ignobili querele di Sinone e maestro Adamo. Questo suo rimaner sempre uomo ce lo concilia, e rende meno sospette le sue impressioni, e fa che elle giungano a noi, umili mortali come lui, in tutta la loro efficacia. Vediamo ora le diverse specie di brutto, e la reazione che nasce in Dante, poeta e spettatore.

Ciascuno ha nella mente un archetipo, un tipo, un modello, secondo il quale giudica delle opere di natura e di arte; e quando vi è disformitá, si dice: — Vi è mancamento o difetto. — Ma i difetti sono cosí comuni, che il perfetto è una eccezione; e nella

nostra mente è cosí consociata con l' idea del perfetto l' idea del nostro essere finito e manchevole, che noi non sappiamo sdegnarcene o sentirne schifo, salvo che non vi si aggiunga un nuovo elemento, per esempio la malvagitá o il disgustoso. La vista di un difetto, adunque, non risveglia in noi se non l' idea di un contrasto impreveduto tra il modello e la cosa: e ne scoppia d' improvviso una reazione che si esprime col riso. Vi sono molti che credono sia il medesimo « comico » e « ridicolo ». Siccome ciò che è bello è piacevole, ma non tutto ciò che è piacevole è bello; cosí il comico è ridicolo, ma non ogni ridicolo è comico. Il ridicolo è fondato sopra cagioni subbiettive ed accidentali — l'educazione, il carattere, le mode, ecc. — e la stessa cosa fa ridere me, che empie altri di sdegno. La plebe ride di difetti naturali che in sé non hanno niente di comico; e sono comici, quando si rivela qualcosa di straordinario nello stesso difetto, o quando nasce dal difetto una conseguenza impreveduta, come se uno scilinguato va per pronunziarti un complimento e ti fa una smorfia, o se uno zoppo va per farti una riverenza e ti fa una capriola. Gli sciocchi ridono de' gesti animati di un oratore appassionato, perché non comprendono un'acca delle sue parole che danno serietá a quei gesti; or qui il difetto non è nell'oratore, ma in loro: sono essi ridicoli; e se uno scrittore dovesse scegliere un argomento da commedia, non sceglierebbe a subbietto colui del quale si ride, ma coloro che ridono. Il vero comico dee avere qualche cosa di obbiettivo e di permanente nella umana natura e non nascente da cagioni transitorie. Esso è il contrasto permanente tra l'essere e l'apparenza, tra il modello e la cosa. Cosí, comico è colui che suda e si affanna intorno ad uno scopo frivolo, o colui che usa frivoli mezzi intorno ad uno scopo serio, per il contrasto che è tra lo scopo ed i mezzi. Comico è colui che descrive con lo stesso fracasso di frasi una rissa ed una battaglia, come quella tra i topi e le ranocchie di Omero, e gli Dei che intervengono tra loro con lo stesso ardore con cui combattono a pro o contro di Troia. Ora, se il contrasto è nella stessa coscienza dell'uomo difettoso, cioè se egli ha coscienza del suo difetto e cerca nasconderlo; il

riso è [da una parte] contenuto dal bisogno che sentiamo di non mostrare di accorgerci di quello che egli vorrebbe nascondere, e dall'altra, negli sforzi successivi ch'egli fa, ci è qualcosa di graduato, sí che il riso è preparato e si può rattenere. Ma se l'uomo non ha coscienza del suo difetto, egli lo manifesta con una naturalezza, con un improvviso, che non ci lascia tempo a signoreggiarci, ed il riso si propaga in una risata, in un'allegria generale, massime se colui, non comprendendo, fa l'attonito ed il maravigliato. Questi caratteri senza coscienza sono i piú perfetti, come una perfetta bellezza è quella che sgorga spontanea dalla mente dell'artista. Tali sono Sancio Panza e Don Abbondio, che si esprimono con una perfetta buona fede ed una comica serietá.

Qual è la forma nella quale devono uscir fuori questi caratteri? In natura non si dá brutto né bello perfetto: il difetto è accompagnato con altre qualitá o accidenti repugnanti o indifferenti. Un uomo, se mostra all' improvviso un suo difetto, fa ridere; ma se altri lo imita e lo contraffá, riproducendo il difetto isolato da altre qualitá che l'oscurano, il riso riscoppia piú forte; perché avete innanzi non il difetto naturale e reale, ma il difetto idealizzato e fatto poesia, un vero contro-modello. Questo imitare o contraffare dicesi « caricatura », che è la regina delle forme comiche e la piú difficile. E dico la piú difficile, perché si richiede una vera vocazione comica per caricare il difetto senza oltrepassarlo. E dico la regina delle forme comiche, perché essa è pel brutto quello che l' immagine è per il bello. L' immagine è il pensiero calato e quasi obbliato nel corpo, greca perfezione; se il sentimento si scioglie dall' immagine e si pone come sentimento, se il pensiero si scioglie dall' immagine e dal sentimento e si pone come pensiero avremo forme inferiori dell'arte. La caricatura è il brutto riprodotto come immagine; è la plastica e la statuaria della commedia; è l' immagine non ancora svaporata nella riflessione e nel sentimento; è Socrate insegnante di su una cesta sospesa in aria come in mezzo alle nuvole, perché la plebe ateniese chiamava nebulosa la dottrina di Socrate, come alcuni plebei de' nostri giorni chiamano nebulose certe dottrine che non comprendono.

I dannati di Malebolge sono difettosi senza coscienza, a cominciare da' diavoli, esseri tra l'uomo e la bestia, in cui i difetti sono ciechi e istintivi. Nel canto XXII essi si mostrano rissosi, feroci, abbietti, vanitosi e ciò non per via di descrizione o di ritratto, ma per via di azione: l'anima è calata interamente nel fatto. Con costoro si rassomiglia tutto ciò che è plebe in Malebolge, i ladri, i truffatori, i barattieri, ecc., ne' quali il vizio e la bassezza è cosí connaturata e parte di sé, che non se ne accorgono piú. Cosí Niccolò III ha una cosí ferma persuasione della sua grandezza di papa, che crede con la miglior buona fede che Dante sia sceso nell' inferno a bella posta per veder lui; e Sinone e maestro Adamo si ricambiano pugni e villanie con la serietá di due dottori che disputano intorno al salasso, con una *passione, con un interesse, con un crescendo di contumelie.* Dante ha voluto rappresentare in essi la bassa plebe, l' infimo grado del comico, la buffoneria. Mettete di rincontro due giovani male allevati e di poco spirito: — « Tu sei un asino », — dice l'uno, e l'altro che non sa trovare una risposta pronta, rimanda la stessa parola con qualche aggiunta o accrescitivo: — « E tu sei un asinone. » — « Non tanto quanto te. » — « Guardati prima in faccia », ecc. — Tu dicesti il falso in Troia, grida maestro Adamo, e Sinone:

Se io dissi falso, e tu falsasti il conio
[. . . . e son qui per un fallo,
E tu per piú ch'alcun altro dimonio.]

Aggiungete i giuochi di parole, quand'uno non sapendo rispondere alla cosa si appiglia alla parola, e quel rispondere ad una osservazione giusta con una impertinenza o con un pugno.

Ricorditi spergiuro del cavallo
. . . .
E sieti reo che tutto il mondo sallo.
A te sia rea la sete [onde ti crepa,
Disse 'l *greco,* la *lingua, e* l'acqua *marcia,*
Che 'l ventre innanzi gli occhi sí t'assiepa.]

Dove Sinone appigliandosi alla parola « reo », non sapendo che rispondere intorno al cavallo, se la prende con la pancia prominente di maestro Adamo. In queste due scene ci sono tutti gli elementi del comico buffonesco, rozzo e grossolano: vi è la concezione comica; ma vi è la rappresentazione, cioè a dire la caricatura? Quando Sinone scaglia un pugno sulla pancia di maestro Adamo, il poeta dice:

Quella sonò come fosse un tamburo.

Qui vi è la caricatura e si ride. Ma quando soggiunge:

E mastro Adamo gli percosse il volto;

qui si riman freddi perché vi manca l' immagine.

Un altro esempio.

Immaginate due persone che lottano avviticchiate l'una all'altra, e sdrucciolando cascano in un lago di acqua calda: quel bagno caldo fa da paciere e le divide. Per rappresentare ciò comicamente il poeta dee saper cogliere quel movimento quel gesto quella smorfia, che fanno quando si sentono scottare e si sciolgono. Dante dice:

Lo caldo schermidor subito fue.

Qui il fatto è comico ed espresso anche con vivacitá; ma non vi è un tratto, un movimento che lo innalzi fino alla caricatura ed al riso che ne è l'espressione. Manca spesso a Dante la caricatura, ed i suoi versi piú comici di rado fanno ridere. Perché questo? Perché a voler fare una caricatura bisogna che l'uomo vagheggi il difetto come l'artista la bellezza, che lo vagheggi insino a che di sotto al suo sguardo il difetto si idealizzi e s' innalzi fino a contro-modello; che lo vagheggi con un sentimento che è piú dell' indulgenza, che è quasi una compiacenza. Per far ciò l'uomo dee avere quell'amabile tolleranza, che ci rende cosí caro il Le Sage; non dee aver collera o disdegno. Ora Dante

era troppo nobile e sdegnoso e non sapea indugiare con pazienza lo sguardo sulle umane fralezze: il suo sorriso è amaro; di sotto alla facezia spunta il disdegno, e spesso nella mano la sferza gli si cambia in pugnale. Quando il difetto gli comparisce dinanzi alla fantasia, non vi riposa su lo sguardo, ma ne lo torce sdegnoso; sicché il comico gli esce abbozzato e crudo, e non idealizzato fino alla caricatura. Quando leggiamo nell'Ariosto una descrizione seria, non ci arrischiamo a comporci in serietá, perché ci par di vedere l'autore con quel suo riso in bocca, che esca in una facezia. Quando leggiamo in Dante alcuna cosa ridicola, non ci avventuriamo a ridere, perché ci par di vedere l'autore con quella sua faccia severa che ci sgridi di questa debolezza. Noi abbiamo riso alle parole di maestro Adamo; ma guai se Dante fosse presente! Poiché egli si fa correggere da Virgilio, non dico di aver riso, ma di aver potuto ascoltare quelle ignobili parole. In mezzo a queste scene plebee egli sta a malincuore, e gli fa mille anni di uscirne. Ma quando il difetto si trasmuta in vizio, e provoca la collera ed il disprezzo, noi troveremo Dante nel vero suo campo. Del che nell'altra lezione.

Lezione IV (XXVI)

[DALLA COMICITÁ ALLA DEPRAVAZIONE E ALL'IRONIA. VANNI FUCCI E IL « DIAVOLO LOICO »]

Sancio Panza è un uomo credulo e smaliziato con una pretensione alla furberia, uno sciocco che vi sputa ad ogni tratto proverbii con un'aria di sufficienza: il padrone ha sempre in bocca cavalleria e gloria, ed egli in risposta ha sempre in bocca pancia e danari: è una prosa vivente attaccata a' fianchi di don Chisciotte che sogna poesia, che sogna elmo di Mambrino, e trova bacile di barbiere. Ma Sancio ha molte buone parti, fedele schietto aperto leale; tu puoi ridere di lui, ma non puoi disprezzarlo; perché i suoi difetti procedono da ignoranza da volgaritá, ma non da pervertimento di animo. Parimente don Abbondio in fondo in fondo è una buona pasta d'uomo: e nel massimo accecamento della paura non perde mai una certa bontá e naturale rettitudine, che te lo fa voler bene. Con questa sorta di uomini si passa volentieri una mezz'ora: dimentichiamo in loro i pensieri e le noie della vita. I poeti, o signori, nella loro solitaria stanza conversano anch'essi co' fantasmi che hanno evocati; e quando alla loro fantasia si affaccia uno di questi esseri comici, il Cervantes ed il Manzoni ci si spassano, ci si trastullano, si obbliano in quelli. Dante non ha questo sublime obblio comico, questa dimenticanza della propria personalitá. Egli teme di sporcarsi, mescolandosi con l'abbietta gente che ha a descrivere, e se ne sta a distanza curvo e corru-

gato: simile ad un uomo di fine educazione, capitato per mala ventura in una lurida taverna, il quale, mentre la plebea moltitudine batte le mani ad un cantastorie o ad una marmotta, si tura il naso, torce gli occhi, e guardando alla porta dice fra sé, come giá don Abbondio: — Oh fossi a casa mia! — Quindi quel non so che di duro e di costretto ne' suoi ritratti comici, una certa mala voglia d'intrattenersi fra tanta abbiezione, una impazienza di cavarsene fuori: quindi ne' suoi difetti qualche cosa piú del difetto; ne' diavoli un'oscenitá ed una ferocia che fa ribrezzo; negli uomini qualche cosa di cosí bassamente plebeo, che fa stomaco. Onde il comico dantesco non è lavorato accarezzato vagheggiato abbastanza, e rimane nello stato di pura concezione: di rado s'innalza fino alla caricatura, di rado giunge alla sua naturale espressione, il riso. Ma quando il difetto si trasforma in vizio, sentimenti piú serii succedono, e noi troveremo Dante nel vero suo campo.

Il difetto per esser comico non dee supporre depravazione di anima o di corpo, di anima, quando offenda non pure il senso estetico, ma il senso morale; di corpo quando renda la persona orrida e laida a vedere: un animo tristo non è ridicolo ma odioso; un corpo marcio non è ridicolo ma disgustoso.

Vediamo ne' dannati di Malebolge. In costoro il difetto intrinseco e generale è l'anima fatta tanto plebea che rasenta la bestia; ed il plebeo è comico, di tanto piú in quanto gli uomini plebei non hanno coscienza di essere personaggi comici, come in Sinone e maestro Adamo, i quali nella loro ignobile gara di villanie e di pugni non arrossiscono, anzi si atteggiano alla eroica: è un comico di bassa lega, rozzo, grossolano, se volete, ma è un comico. Date ora a quest'anima una coscienza, fate che non pure ella sia bestiale ma si sappia bestiale; e nascerá il rossore. Colto l'uomo in fallo, la coscienza che egli ha del suo difetto glielo fa parere al di fuori in quella che cerca nasconderlo, anzi appunto perché cerca nasconderlo, glielo fa apparire al di fuori nel rossore della fronte e nel turbamento della parola; arrossendo fa atto di uomo, perché in questo appunto è la differenza tra l'uomo e la bestia: la bestia non nasconde il

suo difetto, non arrossisce; il rossore è proprio della faccia umana. Signori, e quando l'uomo consapevole del suo difetto s'innalza al di sopra del suo difetto, quando non solo non lo cela ma ne fa pompa; egli rinuncia all'umanitá, in quello che uno ha in sé di uomo, e si fa animale; e dicesi sfacciato, perché perde la faccia umana, e dicesi sfrontato, perché perde la fronte umana. Qual è la differenza che passa tra maestro Adamo e Vanni Fucci? In amendue trovi lo stesso plebeo con gli stessi modi e pensieri volgari; amendue non hanno vergogna, e manifestano schiettamente il loro difetto; ma la schiettezza nell'uno è ignoranza, nell'altro è sfacciatezza e depravazione. Maestro Adamo è come un animale che non ha coscienza di sé; Vanni Fucci ha avuta la coscienza e la ha soffocata; essi sono a' due estremi della scala del vizio: l'uno non è mai salito infino all'uomo; l'altro è passato per l'uomo ed è ricaduto nella bestia. La sfacciataggine qui uccide il comico; tanta abbiettezza disgusta; e la propria abbiettezza predicata e portata in trionfo aggiunge al disgusto un sentimento, che tocca quasi l'orrore. Qual è la forma artistica conveniente al difetto innalzato fino alla sfacciatezza? Non piú la caricatura come io ve l'ho rappresentata. Il difetto in quanto difetto ha per sua forma la caricatura; perché siccome l'uomo non ne ha coscienza, e lo mostra come uomo non come artista, cioè accompagnato con circostanze ed accidenti serii od indifferenti, che non lo fanno spiccare in tutta la sua veritá poetica; si richiede l'opera di un terzo, che con una rapida intuizione comica ti colga a volo il difetto, e lo riproduca isolato ed idealizzato. Ma qui ne' caratteri sfacciati non è necessaria l'opera di un terzo. L'uomo sfacciato non solo non vela o adombra il suo difetto, ma se ne pavoneggia, ma se ne orna come d'un manto reale, ma se ne incorona e se ne fa un'aureola; e senza che altri lo ponga in questa o quella positura, si atteggia egli e si situa nel modo piú acconcio a dire: — Miratemi —; piú acconcio a dare spicco al suo difetto: egli è la sua propria caricatura, l'artista di se stesso. Se Dante vedendo il Fucci tramutarsi in bestia e rifarsi uomo, con un accento di dispregio gli dicesse: — Tu sei una bestia, e Pistoia

fu tua degna tana —; lasciamo stare che dalla bocca di Dante non potrebbero uscir mai cosí abbiette parole; ma posto che ciò fosse, il fatto sarebbe comico e volgare: è un uomo che dá della bestia ad un altr'uomo. Ma qui è Vanni Fucci che dice di sé:

Io piovvi [di Toscana,
Poco tempo è, in questa gola fera.

Vita bestial mi piacque, e non umana,
Sí come a mul ch' i' fui: son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.]

Qui è Vanni Fucci, che si pone come tipo, che è il suo proprio artista e sceglie le circostanze piú acconce a dar risalto all'ideale bestiale, che egli vagheggia come suo ideale. Un altro uomo direbbe: — Io caddi —; no: — Io piovvi! — Piovere è un verbo impersonale e non si dice: — Io piovo —, perché esprime un'azione fatta dal cielo e non da una persona, e la sola persona può dire « io », alla sola persona si può dire « tu ». Era riserbato a Vanni Fucci il dire: — Io piovvi —, il personalizzare, permettetemi nuova parola a cosa nuova, il personalizzare questo verbo, lo scegliere una immagine impersonale, nella quale egli annega la sua propria persona. « Vita bestial mi piacque »; e non se ne contenta, e vi aggiunge la vita umana a contrapposto ed esclusione. « Siccome a mul ch' io fui »: alla degradazione dell'anima aggiunge la degradazione della sua origine: egli si proclama bastardo e l'espressione è degna della sua intenzione: l'immagine ch'egli sceglie è quella del mulo. Un uomo può dire di sé: — Io sono un bastardo —; ma solo un terzo che vuol metterlo in caricatura gli dice: — Tu sei un mulo. — Vanni Fucci fa la caricatura a se stesso. Ma tutto ciò potrebbe essere una figura rettorica, un dire cosí per dire, senza significato serio; la parola propria suggella e formola la sua intenzione; e l'impressione giunge al sommo, quando si vede il suo nome di uomo congiunto con bestia. E siccome a Dante non sfugge il menomo particolare, si trasfonde nel suo perso-

naggio. Un uomo direbbe: — Pistoia fu mia patria —; Vanni Fucci bestia soggiunge: — E Pistoia mi fu degna tana. — È una professione di bestialitá dalla prima all'ultima parola: è Vanni Fucci che fa della sua bruttezza la sua apoteosi e si proclama bestia con lo stesso orgoglio con cui Giove direbbe di sé: — Io son padre degli Dei e degli uomini. — Ma Dante non esce mai da' confini della natura; non concepisce mai gli uomini secondo un tipo assoluto ed astratto, difetto degl' ingegni mezzani. La donna può essere un'eroina; ma sotto l'eroina deve rimanere la donna. Vanni Fucci può essere una bestia, ma sotto la bestia dee rimaner l'uomo; e con un senso profondo Vanni Fucci si muta in bestia, ma la bestia si rifá uomo, né mai nelle piú oscure bolge dell' inferno l'uomo si cancella del tutto. Vanni Fucci non è tanto bestia quanto sel crede; in lui è rimaso qualche cosa di Adamo; egli esagera e calunnia se stesso.

Quando l'uomo è scacciato dal suo paese non perde solo la patria: la patria non è solo il luogo: è la famiglia, gli amici, il conoscere ed essere conosciuto, una certa pubblica opinione, la quale, quando facciamo qualche cosa, ci sforza a dire: — Che cosa ne diranno gli amici? Che cosa ne dirá il paese? — Con la patria sen va una parte di moralitá per quegli uomini che a lor guida non hanno un principio piú elevato della pubblica opinione, e sono la maggior parte degli uomini. Trabalzato in terra straniera, l'uomo si abbandona a certi atti che non oserebbe commettere innanzi agli occhi de' suoi concittadini, perché egli dice fra sé: — Che importa? nessuno mi conosce —. Il che vaglia se non a scusare, almeno a comprendere i trascorsi inconcepibili di alcuni emigrati, de' quali certi altri piú abbietti di loro si valgono ad infamare un nome che la libertá e la sventura dovrebbe rendere sacro: il nome di emigrato che io mi glorio di portare.

Vanni Fucci avea rubato in Chiesa, ed il furto era stato apposto ad altri, che venne in suo luogo appiccato. Vanni Fucci nel suo paese passava per un uomo di sangue ma non per un ladro. E la pubblica opinione scusa talora l'uomo di sangue ma non perdona mai ad un ladro, e voi troverete uomini che vi di-

ranno senza rossore, anzi con un'aria di vanteria: — Io ho ucciso —; ma nessuno vi dirá: — Io ho rubato. — Nell' inferno egli si crede innanzi a sconosciuti ed oscenamente tripudia della propria degradazione, quando si vede riconoscere da Dante, quando si trova alla presenza di un toscano colto in quell'atto bestiale, colto nelle bolge de' ladri e scoperto per ladro. Non se l'aspettava, non era in guardia; e l'uomo si mostra a suo dispetto, ed un subito rossore monta su quel viso ineducato a vergogna. Ritorna l'uomo; ma è un lampo: sottentra il pentimento, il dispetto di aversi dovuto mostrare uomo, di aver dovuto arrossire innanzi a Dante, e se ne vendica da suo pari, annunziandogli con grandezza di stile profetico la sconfitta de' Bianchi, la rovina del suo partito: — « E detto l'ho, perché doler ten debbia ». — Vanni Fucci è scaduto per poco dal suo piedistallo di bestia, e sente il bisogno di riabilitarsi, e ricuperata la sua prima audacia esce in un tratto, che lo ricolloca piú alto sul suo piedistallo. Questo atto inaudito fa esclamar Dante:

Per tutti i cerchi dell' inferno oscuri
[Non vidi spirto in Dio tanto superbo,
Non quel che cadde a Tebe giú da' muri.]

Vanni Fucci risveglia in lui Capaneo. E qui potrebbe domandare il lettore: — Perché non ci ha egli rappresentato Vanni Fucci con la stessa magnificenza? Perché Capaneo è sí grande, e Vanni Fucci che fa lo stesso è sí piccolo? — Capaneo è fulminato da Giove per la sua superbia; ma il fulmine ha ucciso il suo corpo non la sua anima, che serba tutta la sua fierezza; e nelle sue parole trovi alcun che di dispettoso, ma niente di basso e di plebeo: tutto vien nobile e grande. In Vanni Fucci l' intenzione è la stessa; ma la forma è piú che plebea, è oscena: egli fa le fiche a Dio: diversa rappresentazione, diversa impressione. Capaneo desta l' indegnazione di Virgilio, che gli si volge con eloquenti parole; Dante non degna Vanni Fucci pur di una parola, ed esprime la sua impressione indirettamente. Onde tanta diversitá di rappresentazione e d' impressione? Giá, perché l' in-

tenzione è la stessa, ma gli uomini sono diversi; perché da' violenti noi siamo caduti in Malebolge; perché Capaneo è un eroe; e Vanni Fucci è plebe, è ladro. Bene egli ha l' intenzione di ergersi sino a Dio; ma vi sono uomini che non possono levarsi fino al sublime, e che ancora che ci si pongano di rincontro e ci sfidino, non possono alzarsi fino al nostro livello, non ci possono offendere: Capaneo è della taglia di Giove; Vanni Fucci rimane un facchino che ti fa una smorfia, e che tu prenderesti a calci se non temessi di sporcarti gli stivali.

Maestro Adamo e Vanni Fucci sono a' due estremi della scala del vizio; nel mezzo vi è il difetto piú conveniente all'uomo, il difetto con la coscienza e con la vergogna. L'uomo che ha coscienza del suo difetto, ne sente vergogna, e cerca di nasconderlo, e per occultarlo sceglie la forma opposta al difetto, l'apparenza contraria a quel che egli è; il poltrone fa il bravo, ed il Voltaire, che uccellava alle sostanze di uno zio prete, faceva in sua presenza il divoto. E come è questa una forma di accatto, che non ben si attaglia alla sua persona, che egli non può portare con disinvoltura e naturalmente, la esagera, la carica, ne fa ostentazione; e l'esagerazione e l'ostentazione scopre il difetto. Se voi vedete uno spaccamonti, un tagliacantoni col perpetuo ritornello del « lasci fare a me, e dirò e farò », voi dite subito: — Costui è un poltrone, è un mangiatedeschi. — Se voi vedete un uomo che si circonda di livree e di carrozze, e si compiace di essere salutato non col suo nome e cognome, ma col suo titolo, voi dite: — Costui è un marchese o un cavaliere dell'altro ieri. — Se voi vedete un uomo incedere maestosamente, petto in fuori, testa in aria, quasi riceva allora l' ispirazione dal cielo, quasi disdegni questa bassa terra, voi dite: — Costui è uno sciocco che vuol farla da grand'uomo. — E voi chiamate un dappoco quel maestro che per tema d'avvilirsi non dice mai: — Le mie lezioni — ma: — Le mie conferenze —, e non dice mai: — La mia scuola — ma: — Il mio trattenimento accademico — e non si fa chiamare mai maestro, ma professore: simile a quel macellaio, che domandato da me una volta che cosa facesse, rispose: — Io sono un negoziante in carne. — Qual

è l'impressione che produce questo difetto? È il riso; noi ritorniamo nel comico. E perché fa ridere un uomo che cerca di nascondere il suo difetto? Perché non sa nasconderlo bene, perché di sotto alla bravura ci lascia intravedere il poltrone, e moveci il riso il contrasto istantaneo che ci lampeggia dinanzi tra quello che egli vuol apparire e quello che egli discopre: di sotto al pavone scopriamo la cornacchia. E qual è la sua forma artistica? Come sogliamo noi rendere ridicolo il difetto? Qui l'uomo altro pare ed altro è, e noi scegliamo una forma falsa che altro dica ed altro intenda. Fingiamo di crederlo e di secondarlo; accettiamo la forma che egli si dá; ma in luogo d'idealizzarla come si fa del vero, noi la carichiamo ancora di piú; la forma corrispondente alla realtá è modesta; noi ne facciamo una forma pretenziosa, ambiziosa: egli si dá del dotto e noi lo chiamiamo un « Platone »; egli si dá del bravo e noi lo chiamiamo un « Orlando ». E siccome colui che fa il bravo sa di essere un poltrone, e noi lo sappiamo con lui; le parole sono accompagnate da un ammiccar d'occhi ch'esprime scambievole intelligenza, da un tuono di voce caricato, da un cotal riso falso, che vuol dire: — Io ti conosco malerba. — La forma dunque non è qui la caricatura ma l'ironia, la rappresentazione ironica. L'ironia è giá un secondo stadio nella storia dell'arte, il riflesso che succede allo spontaneo, l'immagine sottilizzata nel sentimento: perché nell'ironia l'immagine è una semplice apparenza, ed il sostanziale non è in quello che si esprime, ma in quello che è sottinteso. L'ironia è una forma delicata e gentile, perché l'uomo ironico alla vista del difetto che altri cerca di mascherare, non si lascia prender dall'ira, non strappa dal viso la maschera, anzi se la mette egli stesso e serba una compostezza ed una pulitezza, equivoca ne' movimenti e ne' gesti. L'ironia è rara perciò ne' tempi barbari e nelle poesie primitive ed è propria de' tempi civili essenzialmente ironici: ne' quali è permesso di sbudellarsi, ma con tutte le regole; ne' quali è permesso di odiare e di essere odiato, di farsi una guerra sorda d'intrighi e di calunnie, ma salutando, porgendo la mano e domandando: — Come state? —; ne' quali si tollera piú volentieri la cattiva

azione, che la parola cattiva. Dante non sa, non può usare questo genere d'ironia pariniana; ed è simile ad un uomo severo, che non rinunzierebbe per cosa al mondo al decoro del suo portamento, contraffacendo altrui, facendo boccacce con un dimenarsi della persona, con un tuono di voce in falsetto; vedetelo ne' suoi ritratti accigliato, brusco, tutto d'un pezzo. Schiettissimo e passionatissimo, la vista degli umani difetti lo accende di collera e non sa infingersi: sicché i suoi motti sono anzi assalti alla svelata che insidie ed imboscate. Mosca Lamberti con le sue mani mozze, con la faccia insozzata di sangue, levando i moncherini, cerca di muoverlo a compassione; la risposta di Dante non è un'ironia; è una pugnalata. Ma vi è una persona che dee usar l'ironia, il diavolo. Il diavolo è l'ironia incarnata; né ci è uomo tanto briccone che egli non sia piú briccone di lui: e, come capite, il diavolo non è disposto a guastarsi la bile per le bricconerie degli uomini. L'uomo può ingannare un altro uomo, ma non può ficcarlo al diavolo, perché il diavolo nel suo senso poetico è se stesso, e la sua anima, che risponde con un'alta risata a' sofismi, co' quali egli cerca d'illudere sé ed altrui. L'uomo che prende una forma d'imprestito ha l'ironia dentro di sé: e quando si picchia il petto divotamente, vi è qualche cosa d'ironico dentro di lui che ride, e che mentre sta per farsi la croce, gli dice: — Tu sei un birbante! — Date corpo a questo qualche cosa, ed avrete il diavolo nel suo concetto poetico, che con tanta profonditá è stato rappresentato dal Goethe nel suo Mefistofele, il cui germe è nel diavolo che mena all' inferno l'anima di Montefeltro. Costui stanco del mondo erasi renduto frate francescano. Il papa volea soggiogare Prenestino, e non ne veniva a capo. E sapendo quant'era la pratica del frate in questi negozii, fattolo venire a sé gli dice:

[Tuo cuor non sospetti;
Finor t'assolvo, e tu m' insegna fare
Sí come Prenestino in terra getti.

Lo ciel poss' io serrare e diserrare,
Come tu sai; però son due le chiavi
Che 'l mio antecessor non ebbe care.]

Il frate si finge persuaso:

[Padre, da che tu mi lavi

Di quel peccato ov'io mo cader deggio,
Lunga promessa con l'attender corto
Ti fará triunfar nell'alto seggio.]

Consiglio rimaso famoso nella storia de' popoli. Vi è oggi una logica colla quale si cerca di giustificare questi mancamenti di fede; ma la logica è vecchia; e Guido aveva ancora la sua: — Di che mi potete riprendere? Io ho commesso un peccato; ma il papa mi aveva prima assoluto. — Ma non è vero. Tu peccasti perché avevi paura, perché temevi che dal tuo silenzio non te ne venisse alcun male. — Di sotto alla ragione apparente vi è la vera ragione, che Dante con una profonda intelligenza del cuore umano gli fa involontariamente uscire dal labbro. Guido mentre visse poté ingannare gli altri; due sole persone non poté ingannare: se stesso ed il demonio, o piuttosto l'altro se stesso, la sua coscienza fatta demonio accusatore. Morto, mentre S. Francesco sta per recarselo in paradiso, eccoti un: — Ferma! — del demonio, che ti sfodera la sua logica, una logica ironica; in tuono da cattedratico, contraffacendo i dottori scolastici di quel tempo, tra i quali era Guido, ti fa anch'egli il suo sillogismo in tutte le regole, fondato sul principio di contraddizione. Poi prendendo un'aria maliziosa d' ingenuitá, e contraffacendo certi solenni birbanti, che fanno gl' innocenti e dicono: — Io non sapeva! — [aggiunge]:

Forse
[Tu non pensavi ch' io loico fossi!]

Signori, si sono scritti volumi in folio sopra questa pretensione del papa; il tal principe commetteva un adulterio: — E che importa? Il papa mi ha assoluto. — Il tal re commetteva uno spergiuro: — E che importa? Il papa mi ha assoluto. — Molti volumi in folio si sono scritti, e tutti dimenticati; ciò

che è rimasto è solo questa risposta del diavolo a quel papa ed a quel principe.

Il difetto senza coscienza ha per sua forma la caricatura; trasformatelo in vizio e la caricatura sparisce. Il difetto con coscienza ha per sua forma l' ironia; trasformatelo in vizio e l' ironia sparisce. A maestro Adamo succede Vanni Fucci; a Guido succede Bonifazio VIII. Il poeta incarica il diavolo di rispondere a Guido; per rispondere a Bonifazio non ha bisogno che di se stesso. Lo vedremo nell'altra lezione.

Lezione V (XXVII)

[IL SARCASMO COME FORMA D'ARTE NEL CANTO DEI SIMONIACI]

Quando il difetto ha alcuna gravitá in sé o ne' suoi accessorii, ed offende il senso morale, la caricatura e l' ironia spariscono. L'uomo non può serbarsi spettatore indulgente e benevolo della umana depravazione: l'artista non può ridere innanzi a Vanni Fucci; non può serbarsi ironico innanzi ad un papa simoniaco.

Io voglio, o signori, esaminarvi un canto rimaso celebre, il canto detto di Bonifazio VIII, non perché Bonifazio ne sia l'eroe, ma perché ne è la vittima: l'eroe di quel canto è Dante. Ma Dante che tiene sotto a' suoi piedi tre papi, e tutta la societá di quel tempo, sdegni privati, passioni politiche, istituzioni sociali: la poesia è qui radicata nelle intime ossa del medio evo. Fo, dunque, quello di che finora ho potuto far senza; tirato dalla necessitá del mio argomento debbo toccarvi oggi di cose delicatissime, che sollevano le piú contrarie passioni: io il farò con libertá e con misura. Ne' paesi liberi, dove l' insegnamento e la stampa è senza censura, l'uomo deve esser di censura a se stesso; se voi volete che la legge non venga dal di fuori, dovete averla nella vostra coscienza. Io mi asterrò da ogni allusione: le allusioni in un solo caso non sono una caccia a volgari applausi, un solletico ignobile al pubblico. In un solo caso le allusioni sono un pericolo ed un dovere: negli stati servi, ne' quali le allusioni, i ravvicinamenti e le idee a doppio senso sono l'unica forma di protesta e di libertá che rimane. A questo coraggio civile un uomo

di cuore non dee mancare; ma qui, astenendomi dalle allusioni, io rendo un omaggio al libero paese in cui mi trovo. Né crediate giá che la poesia per questo abbia a scemar di pregio. Se oggi un *Inferno* poetico, come quello di Dante, fosse ancora possibile, ed un poeta si avvisasse di porvi dentro il papa vivente; quanti ululati di rabbia da una parte, quanti battimani dall'altra! Questo ha osato di far Dante; e pensate in que' tempi concitatissimi quanta tempesta di passioni dové scoppiare a quella poesia. Quelle passioni son morte e la poesia è rimasta. Ed oggi ancora vi è una scuola storico-politica, la quale, ripullulando le stesse passioni, cerca di farne un'aureola a Dante, e ciascuno lo tira dalla sua: Foscolo ne fa un eretico, Rossetti un settario, Aroux un socialista, Balbo una colomba e la *Civiltá Cattolica* un santo Padre. Queste passioni morranno anch'esse e la poesia rimarrá. Lasciamo questa critica per loro conforto a' poeti mediocri, le cui poesie nascono dalle passioni e muoiono con quelle; la vera poesia è come gli Dei di Olimpo, come la Fortuna di Dante, eternamente serena al disopra degli odii e delle opinioni che passano. Imbiancatemi pure la faccia rugosa di una donna, in cui la civetteria sopravviva alla natura; mescolatemi di spezierie piccanti una vivanda insipida; circondatemi di idee accessorie una poesia senza sostanza; ma non imbiancate il marmo di Fidia, la statua di Canova: la bellezza caduca che voi le apponete, guasta la sua vera bellezza, e se volete ammirarla, toglietele quel belletto. Togliamo a Dante il vario belletto che vi hanno apposto i tempi, e guardiamo in lui lui solo, e non altri tempi e non altre passioni: Dante non ne ha bisogno.

E nondimeno le passioni contemporanee hanno un gran potere su' poeti, e grandissimo l'ebbero su Dante. Vedetelo nel primo ingresso di questo canto:

O Simon mago, [o miseri seguaci,
Che le cose di Dio, che di bontade
Deono essere spose, voi, rapaci,

Per oro e per argento adulterate!]

Che è questo? Da quando in qua Dante ha cominciato un canto con un'apostrofe, con tanta veemenza di parole? Che è avvenuto che egli non ha preso ancora la penna ed è giá sí caldo? Qualche cosa dee preesistere nel suo animo che spieghi questo scoppio di collera senza preparazione visibile di antecedenti. Egli è che Dante non ha innanzi a sé un vizio astratto, come baratteria, furto, ecc.; la simonia non è per lui un' idea generale; in quella simonia vi sta un grande odio, il papato, pietra di scandalo in quel tempo, e vi sta un gran sogno, l' impero romano rifatto con Roma a capitale ed a suo giardino l'Italia, e vi sta l'ambasciatore schernito, il partigiano sconfitto, e libertá e patria e famiglia perduta.

Quando si gitta gli occhi cupidi su di alcuna cittá, si comincia dal dire che si vuole proteggerla; i Romani furono i protettori gratis di tutti i popoli. Bonifazio volle anch'egli proteggere Firenze, e vi mandò Carlo di Valois, il quale la protesse sí bene, che levata in armi la plebe, oppresse il partito di Dante e tenne per poco il potere. Dante era stato mandato ambasciatore a Roma, appunto per disviar queste trame; ma il gran poeta non era un gran diplomatico e si lasciò infinocchiare da Bonifazio, e lusingato da vane promesse un bel mattino si svegliò senza libertá e senza patria. E qui, in questo canto, vien la sua volta: Bonifazio gli sta sotto i piedi, ed in Bonifazio vi è Bonifazio e il papa e il papato, e vi è la sua patria il suo partito il suo esilio: vi è tutte le passioni che han scaldato mai petto di uomo. Qual è il potere che le passioni hanno esercitato sul suo genio? Le passioni illuminano il genio; ma anche l'offuscano. Lo illuminano, quando sono semplici stimolanti: svegliano la fantasia, scaldano il cuore, avvivano la mente. L'offuscano, quando l'artista vi stagna entro, quando parlando al cospetto del genere umano vi caccia fuori il suo piccolo « io »; quando delineando con l'ardita mente cielo e terra non sa purgare ed idealizzare le sue passioni. Oggi siam caduti ben basso: non ci è cosí minimo torto personale, che tosto non ne parliamo con tutti, e non gonfiamo le gote e facciamo un appello all' Europa. Dante avea ben altre passioni, e ben piú cocenti e ben piú degne di passare

a' posteri: credete voi che ve ne sia orma qui, dove l'occasione era cosí tentatrice? Credete voi che egli vi parli qui della sua ambasceria e de' suoi torti; che egli se la prenda corpo a corpo con Bonifazio VIII? Quanto vi è di personale il genio lo ha consumato, e la passione non serve che ad aguzzare, a rendere sensibilmente ingegnosa la sua fantasia. E cosí egli ha raggiunto piú sicuramente il suo scopo. Se non vedessimo che una contesa personale tra Bonifazio e Dante, noi rimarremmo stranieri a questa poesia. Ma no: sotto a' fatti personali che interessano certi uomini e certi tempi, vi è qualche cosa di eterno, che non è uomo, ma è umanitá. L' individuo sparisce, l'orizzonte si allarga; e di sotto a Bonifazio esce il papato adultero delle cose sacre; di sotto a Dante esce l'umana coscienza che si rivolta. La collera di Dante diviene collera del genere umano, che d'anno in anno, di lettore in lettore, si tramanda e si aggrava sul capo del suo nemico.

Dove è ora la caricatura e l' ironia? Quando io veggo un difetto rivelarsi all' improvviso, io uso la caricatura. Quando io veggo un difetto che cerca mascherarsi, mi metto la maschera anch' io ed uso l' ironia. Quando veggo un difetto grave in sé e per le passioni, attraverso le quali io lo scorgo, che farò io? che fará l'artista? Quella maschera che altri si pone, l'artista gliela strappa dal viso, e lo mostra in tutta la sua nuda laidezza. Nel comico si dee palliare, imbellettare il difetto, perché non paia fuori il disgusto che tien sotto di sé. Nel serio la piaga si dee mostrare in tutto il suo marciume, il vizio in tutta la sua bruttezza. — E che? — mi direte — Bel modo è cotesto di trasformare il brutto, di renderlo poetico! Di questo passo voi giungete all'ultimo disgusto, all'ultima prosa. — Certamente. Tale è l' istinto dell'uomo dabbene, quando ha innanzi a sé un vizio che gli faccia orrore: lo smaschera e lo infanga. Certamente. Voi dovete condurmi il vizio infino all'ultima prosa, ed è da quest'ultima prosa che dee scaturire la poesia. Io vi potrei dire: — Egli è dalla estrema negazione che scintilla l'affermazione. — Ma io non voglio usare forme filosofiche, vi voglio parlare pianamente. Ditemi: — Non è egli vero che spesso dal-

l'estremo de' mali spunta il bene, e dall'errore sospinto alle sue ultime conseguenze rampolla il vero? — Vi sono de' mali su' quali si scherza, e quando producono inattese catastrofi, le nazioni rinsaviscono e diventano serie; egli è dalla estrema corruzione sociale che scoppiò la rivoluzione francese; è nell'estremo della servitú, che i popoli escono dalla loro indolenza e si svegliano liberi. È in noi un senso intimo, il senso estetico e morale, che giace quieto e sopito nello stato di prosa: in molti non si sveglia giammai: vivono e muoiono prosa. Negli altri si sveglia a rari intervalli, ancor ne' poeti: non sempre si scrive l'*Aminta*; talora si scrive *Le sette giornate del mondo creato*. Che cosa ha virtú di svegliarlo? Lo spettacolo di una straordinaria bellezza, lo spettacolo di una straordinaria bruttezza. La bellezza noi la vagheggiamo e la idealizziamo; vagheggiata si chiama Fornarina, idealizzata si chiama Madonna. La bruttezza, se ella non esce da' confini dell'ordinario, non ci toglie alla nostra indifferenza; ci si parla tuttodí di furti assassinii e bassezze, materia di conversazione; noi le congiungiamo sbadigliando con il solito: — Come state? — e: — Che bel tempo fa oggi! — La bruttezza, perché faccia impressione, dee essere straordinaria; dee sfidarci, provocarci, dee porsi come contraddizione dirimpetto al nostro intimo senso: il sentimento del bello è suscitato al di dentro dal vedersi al di fuori cosí audacemente negato e contraddetto. Innanzi alla bellezza l'artista vagheggia ed idoleggia; innanzi alla bruttezza reagisce e guerreggia: lá si manifesta come inno; qui si manifesta come satira. E qual è la forma che qui dee sostituirsi alla caricatura e all' ironia divenute impossibili? È il sarcasmo non nel suo senso volgare di motto o frizzo amaro. Il sarcasmo è una forma dell'arte come la caricatura è l' ironia; una forma dell'arte in cui si riuniscono e muoiono le altre forme comiche; una forma dell'arte che distrugge e crea. Il sarcasmo nella sua indignazione ti fa bene una caricatura, ma il momento appresso la guasta e la calpesta; ti fa bene una ironia, ma il momento appresso col suo riso amaro la uccide e la gitta nel fango. Il sarcasmo a poco a poco consuma se stesso. Se egli non sa spiccare l'occhio da quella per-

sonalitá, il vizio lo tiene attratto nella sua orbita ancora che egli repugni, e nel suo linguaggio è qualche cosa di acre, di bilioso, di poco sereno: è il difetto di Giovenale, il difetto di Menzini. Il sarcasmo dee purificare se stesso, quella bile si deve risolvere, quell'amarezza si dee raddolcire; dal fondo oscuro di Malebolge, dalla caricatura, dall'ironia e dal sarcasmo noi dobbiamo riuscire all'aria libera, alla grande poesia. Bonifazio, Niccolò III, Clemente V, il brutto debbono scomparire, e allora ci stará innanzi un uomo bello di passione e di collera, che soprastá loro di tutta l'altezza del suo carattere, di tutta la bellezza della sua anima. Il sentimento morale offeso, comune a tutti, che in noi si chiama virtú ed in lui si trasforma e diviene il genio, fa sgorgare dal suo labbro eloquente una magnificenza d'immagini, uno splendor di concetti che ti abbaglia ti empie d'ammirazione e ti fa esclamar con Virgilio: « Alma sdegnosa, [— benedetta colei che in te s' incinse! »] e ti fa pender dal suo labbro con la stessa compiacenza di Virgilio:

> Io credo ben che al mio duca piacesse,
> [Con sí contenta labbia sempre attese
> Lo suon delle parole vere espresse.]

Dalla ultima prosa noi saliamo cosí alla piú alta poesia. Applichiamo.

Vedete un uomo capovolto con le gambe in aria. La pena è qui una caricatura; e voi ve ne avvedete alla prima impressione che ne riceve il poeta. Quel tener di sotto il di su, quello starsene lí fitto come un palo, è il grottesco della pena che si presenta a prima gittata d'occhio. Né la pena è solo una caricatura, ma una crudele ironia. Quest'uomo, che sta con la parte superiore, ch'esprime maggioranza e comando [che] sta con la testa riversata in giú, quest'uomo in terra stava in cima di tutto il genere umano. Caricatura e ironia che non ci rallegrano, che ci fanno pensare; il poeta non dá tempo al riso; la caricatura non è ancora spuntata, che giá il sarcasmo la uccide, sopraggiunge l'immagine infame e vile dell'assassino, fitto in quel tempo

anch'egli in terra. La pena non è solo materiale e l'attinge l'anima del colpevole. Quest'uomo pensa e sente per mezzo de' piedi che soli paiono di fuori, e simile ad un cieco che ha la vista nel tatto, i suoi cinque sensi sono concentrati nel piede e se sente dolore della fiamma che gli succia la carne, egli piange, « piange con la zanca »; e se sente dispetto, il suo dispetto esprime torcendo i piedi; è il gesto del piede sostituito al gesto della testa e delle mani. E se sente rabbia o rimorso de' rimproveri che Dante gli fa, la sua agitazione esprime « forte spingando con ambo le piote ». È un individuo-specie, è una specie di essere a parte; e la differenza che l'uomo capovolto pone tra sé e gli altri uomini, è che gli altri stanno piantati sui piedi; e se parla di Bonifazio, l' immagine unica che gli presenta quest'uomo è l' immagine opposta al suo stato, lo star diritto su' pie'; e se parla di Bonifazio a Dante, e dee dire: — Ei non vivrá —; qual è l' immagine che gli si affaccia? Un altro a cui sepolto in un'oscura tomba il vivere era la luce, disse:

Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Per l'uomo capovolto il vivere è lo star piantato su' pie', e dice: « ei non stará piantato sui pie' rossi ». Lo spettacolo di un uomo, il cui cervello e i cui sensi sono nel piede, è ben tristo. Un uomo fatto albero ci ha altamente commossi: perché qui non sentiamo pietá? Ma vedete dunque chi è costui. Tutto è mutato intorno a lui: alle pantofole rosse, a' piedi rossi, com'egli chiama i piedi ancora papali di Bonifazio, è succeduta la rossa fiamma che corre dalle calcagna alle punte; vi è di che far gridare: — Vanitas vanitatum! — Niente sopravvive piú di quello che egli fu in terra, niente fuorché la sua colpa: la terra vive ancora dentro di lui. Dee dire a Dante: — Sappi che io fui papa — e quale è l' immagine che egli sceglie? Che cosa significa per lui l'essere papa? Portare un manto, portare un gran manto che lo distingue dagli altri. Costui, Niccolò III, apparteneva alla famiglia Orsini, e dovendo parlare della sua colpa di avere ammassati tesori per arricchire i nipoti, — piaga comune in quel

tempo che si chiamava il nepotismo — egli scherza sul suo cognome e fa della sua famiglia un'orsa, ed orsatti de' suoi nipoti. Scherza sulla sua colpa; scherza sulla sua pena: — In terra ho intascato danari e qui sono intascato in una buca. — Né si contenta di far dello spirito sulle sue vergogne, ché ti sciorina ancora le vergogne papali di Bonifazio e di Clemente. Voi vedete quanta infamia il poeta ha gittata su quella colpa e quanta abbiezione su quella infamia; egli è dal profondo di tanta abominazione che scoppia la collera del poeta e la reazione incomincia.

Quando un uomo sente quell'odio vigoroso di cui parla Monnier, quell'odio che ispira, di cui parla Orazio, e si scaglia fieramente contro il vizio, dicesi uomo eloquente. Eloquenza e poesia si confondono insieme. Esaminiamo il contenuto della risposta di Dante per acquistare una base al nostro giudizio.

La stessa azione è diversamente rappresentata; lo stesso fatto fa fremere Dante, il Petrarca, e fa ridere il Boccaccio, il Voltaire e Pietro Aretino. Lo stesso avviene negli individui e nella societá. Il difetto che la prima volta apparisce è come una malattia incognita che gitta spavento ed orrore. A poco a poco si fa indigeno e comune, e vi si celia e scherza sopra: mille sofismi quotidiani imbellettano il vizio. S'introduce cosí il ridicolo l'indifferenza lo scetticismo, e ridiamo de' nostri mali, e della nostra decadenza e delle nostre catene; i popoli sogliono morire allegramente: essi danzano sulla loro tomba. Per buona ventura ci è una voce che li sveglia, la voce del genio, la cui santa missione è di mondare le cose della scoria e della ruggine, che vi ha apposto il lungo lavoro del tempo, e farcele ribrillare nel loro natio splendore. Il papato avea trascorsi tre stadii infino a Dante. Vescovo di Roma, eguale tra eguali, vivente della caritá de' fedeli, apostolo e martire, esso fu grande di santitá e di sacrifizio. Molti descrivono oggi questa etá dell'oro del pontificato, e si domandano: — Perché il papato non ritorna a que' tempi? — Signori, e possono ritornare quei tempi? Può ritornare quella fede schietta, quella candida semplicitá, quell'ardore di popoli ancor nuovi? Dotato da Costantino, secolarizzato da Carlo Magno, il

papato divenne un potere, e vide a' suoi piedi prostendersi imperatori e re; ambizioso, non abbietto. A' tempi di Dante il papato veniva schiaffeggiato in persona di Bonifazio VIII, prostituito in persona di Clemente V, e quanto perdea di potere, tanto acquistava di corruzione. Una istituzione per vivere dee avere qualche cosa innanzi a sé, in cui si allarghi e si sviluppi: toltole l'avvenire, stagna ed imputrida. Quando l'aristocrazia fu vinta e toltole ogni avvenire di grandezza e di potenza, volendo rimanere aristocrazia e non sapendo trasformarsi, si contentò di andare nelle corti a servire il suo vincitore: ne' suoi natii castelli potea dirsi vinta: nelle corti si mostrò degna di esser vinta. Il papato, fuggitogli il potere, si abbandonò a tali licenze, che leggendole vi crediamo appena: eppure gli storici ed i cronisti ne scrivono senza ira, senza maraviglia. Ciò che vediamo e tocchiamo non ci commuove: e noi guardiamo con occhio tranquillo certi misfatti, che riempiranno d'orrore i nostri nipoti. Solo la voce del genio, Dante, il Petrarca, il Savonarola, il Sarpi, risuona nell'universale letargo, radice latente, onde germoglia piú tardi l'albero della rivoluzione.

Tale è il contenuto della risposta di Dante, che esposto da me è una base per un discorso eloquente; ed esposto da Dante è poesia. Dante dice lo stesso che un filosofo ed un oratore; il contenuto è uno; in che è posta la differenza? È un'ardua questione che sará l'argomento dell'altra lezione.

Lezione VI (XXVIII)

[DIFFERENZA TRA POESIA, SCIENZA ED ELOQUENZA A PROPOSITO DEL CANTO DEI SIMONIACI]

Dopo di aver gittato nell'ultima abbiezione i tre papi, de' quali discorsi innanzi, Dante tuona sul loro capo. È questa eloquenza o poesia? E innanzi tutto perché questa domanda? Certo, se noi guardiamo una statua o un quadro, se ci giunge all'orecchio melodia o concento, noi non domandiamo: — È questo arte o eloquenza? — Nella sola poesia la domanda è possibile, come quella che si vale d'un istrumento comune alla scienza ed all'eloquenza: distinte in se stesse, si toccano nel loro istrumento, si confondono nella loro espressione. Quando il pensiero cala nel marmo nel colore nel suono trova un diverso da sé, che gli resiste, e dove non può manifestarsi che colla materia vivente, cioè *in una data forma*, nella forma di arte. Quando cala nella parola, trova in lei niente di proprio e di resistente che gl' imponga una forma. La parola è carattere algebrico, un segno arbitrario, che non significa e non dee significar nulla; e quando i retori i sofisti e le mediocritá me la carezzano e me la lavorano e la trasformano quasi in materia musicale, non si avveggono che ne fanno un ostacolo tra il pensiero e l'anima del lettore. La parola non dee esser niente di solido, ma limpida acqua, in cui il pensiero, simile a Narciso, riconosca ed abbracci se stesso; espressione diafana, diretta ed immediata del pensiero: qualitá egregia di Machiavelli e Leopardi, sovrani artefici di

stile, ne' quali la parola non è se non quello che dee essere, traduzione del pensiero. E poiché la parola non significa nulla, il pensiero vi si manifesta in tutte le sue forme: come pensiero sentimento e immagine, come poesia scienza ed eloquenza. Indi la confusione, tanto piú da cansare, in quanto oggi ignoranti imitatori di grandi maestri sogliono farvi un guazzabuglio di cose sotto il nome di sintesi o di apologia. Guardando all'esterno, alcuni posero una differenza nello stesso istrumento, immaginando una non so qual lingua filosofica, oratoria, o poetica. Certo il periodo numeroso, oratorio, è distinto dall'andamento logico del discorso, e nella poesia la parola è canto e melodia; ma queste differenze estrinseche sono effetti e non cagioni, e suppongono una differenza piú alta nella natura stessa del pensiero. Dice Pascal che l'uomo è piú grande dell'universo; perché anche quando l'universo l'uccide, l'uomo sa di morire, e l'universo non sa quello che fa: e questo sapere è la scienza. Chi guarda l'universo con l'occhio della mente, vi troverá al disotto « l'Amor che move il sole e le altre stelle », le forze interiori che lo animano e lo movono. E in questa seconda vista è posta la scienza, nel cogliere le idee non astratte dal mondo ma nel mondo; nel coglierle quando voi le potete guardare in movimento ed azione; nell'apprendere questo mutabile mondo come una logica vivente, un sillogismo in azione, che il mondo ignora, e che voi cogliete semplice spettatore. Vi son casi ne' quali l'eloquenza è assorbita dalla scienza, come ne' discorsi accademici o inaugurali, i quali son falsi perché il fondo rimane un pensiero sviluppato logicamente, a cui si appiccano certi fiori rettorici tradizionali, ornamenti estrinseci al pensiero, che congiunti con la cantilena anche tradizionale dell'oratore fanno ridere quando non fanno dormire. E vi son tempi ne' quali parimente l'eloquenza è assorbita dalla scienza. Quando un popolo, esauste le idee che lo appassionavano, sente come una stanchezza ed un bisogno di riposo, succede un lavoro di riflessione. Il popolo si ripiega in se stesso, ed in luogo di fare spiega quello che ha fatto: non è Mirabeau che soffia nella tempesta: è Guizot che la spiega: è il dottrinarismo moderno, una libertá fanciulla, che

si mira nello specchio e si analizza; un guerriero invalido che scrive le sue memorie; una poesia fatta critica e commentaria. E vi son tempi, ne' quali la scienza si trasforma in eloquenza ed il filosofo diviene oratore, quando le idee lungamente elaborate scendono nella immaginazione e nel cuore, e fervono nelle moltitudini come istinti confusi, che sotto la potente parola dell'oratore germogliano e fruttificano. L'oratore sotto questo aspetto è anche egli un artista che crea e non crea giá fantasmi; ti crea un uditorio a sua somiglianza: la sua anima e le sue passioni diventano anima e passioni di quello. Il filosofo ha per materia le idee; l'oratore ha per materia il pubblico che egli lavora e trasforma, come lo scultore fa il marmo. Il filosofo dee cercare, spiegare idee; l'oratore dee averle cercate; ed il problema filosofico è il dato, il supposto del suo, che è, date le idee, trovar modo di travasarle negli altri. Quindi la differenza tra dissertazione e orazione. La dissertazione ha per fondo un pensiero che si sviluppa da sé, e se chi scrive è un pedante, questo sviluppo sará un proporre e dimostrare e connettere e dividere e tirar conseguenze, che egli chiamerá ordine, come se la logica fosse un'aritmetica, e le idee fossero numeri che si possano a talento addizionare, moltiplicare e dividere. E se chi scrive è un uomo d' ingegno, la sua idea, minima che ella sia, sará un piccolo mondo con in sé le sue leggi di ordine e di esplicazione, una delle facce del mondo che giri lentamente intorno a se stesso, sicché senza cessar mai di vederla tutta, tu ne vegga piú specialmente questa e quella parte. L'orazione ha per fondo non un pensiero che si sviluppi logicamente, ma quale si trova nell'uditorio come istinto inavvertito e confuso, mescolato con tutti gli accidenti della vita, annebbiato da passioni e pregiudizii, il quale fecondato dall'oratore dee farsi strada attraverso a quelle passioni, e salire a dignitá di convinzione, ed acquistar coscienza di sé, divenire anch'egli a sua volta una passione, una passione trionfatrice, che possedendo l'anima scoppii a quando a quando in quei: — Bravo! è vero, è vero! sí, sí! — che quando non sono artificiali e teatrali, ma spontanei, sono lo stesso nuovo « me », che l'oratore ha creato in voi, e che impaziente di

uscire alla luce si manifesta in una interiezione, salvo a manifestarsi piú nell'azione. Qui è il trionfo dell'oratore, che dee studiare non tanto l'idea quanto l'anima del suo uditorio, e scendere a lui per alzarlo a sé; tanto piú grande quanto sa piú nasconder la sua grandezza, e lasciar comparire l'uditore, sicché a lui paia di fare egli una scoperta, e dica fra sé: — Era cosí naturale: non so come non ci avevo pensato. — La forma oratoria che si adopera nell'orazione non è dunque un ornamento estrinseco, sicché il pensiero rimanga nella sua natura scientifica, ma è il pensiero stesso calato nell'anima e fatto immagine e sentimento. Il filosofo e l'oratore sono cosí quasi un Iddio, colto in un doppio momento, quando pensa il mondo, e quando innamorato del suo pensiero, come dice Dante, amando crea e lo imprime nella materia. La scienza è spiegazione; l'eloquenza è impressione; la poesia è rappresentazione. Dio pensa il mondo, imprime il suo pensiero nella materia; e quando la creazione è compiuta, il pittore prende il pennello e dipinge, il poeta prende la penna e rappresenta. Il filosofo cerca le idee; l'oratore le imprime: e quando un popolo vive, animato da idee e da passioni che si traducono in magnifiche azioni, il poeta prende la penna e rappresenta. Ma in Dio vi resta qualche cosa che non è nella materia; nell'oratore vi resta qualche cosa che non è nell'uditorio; ed il poeta non è lo spettatore plebeo che guarda con l'occhio; ma guarda con la fantasia: e innanzi alla fantasia la materia si liquefá e fluttua e ondeggia come ombra o fantasma, in cui si riflette piú puro il pensiero di Dio: il poeta è quasi una seconda creazione di Dio fatta a compiere ed idealizzare la sua prima creazione. E se la distinzione è sí netta, come si è potuto confondere la poesia con la scienza? Anche il filosofo ha la sua visione, il suo intuito; ma il filosofo contempla le idee viventi ed operanti ne' corpi; ed il poeta contempla il corpo, non altro che corpo, ma trasfigurato in modo che di sotto ad esso come di sotto ad un velo scintilli l' idea spesso inespressa. Come si è potuto confondere la poesia con l'eloquenza? Quando Dante ti rappresenta il piede papale, a cui fa esprimere i sentimenti dell'animo, certo non vi ho domandato al-

lora: — È questo eloquenza o poesia? — Lí il poeta rappresenta per rappresentare: l'oratore rappresenta anch'egli, ma per raggiungere un fine diverso. Ma quando nella poesia s'introduce il drammatico, quando è un uomo che parla d'un altro uomo, la confusione è possibile: che differenza fate voi tra Dante che parla contro i papi e Savonarola che predica contro i papi? Nell'orazione vi è un pensiero che l'oratore dee far trionfare: in poesia non vi è alcuna veritá a dimostrare: i personaggi poetici sono caratteri e passioni, e le loro parole sono rappresentazioni di se stesse, il loro manifestarsi. Mirabeau sulla tribuna si esprime col suo carattere, ma nel suo discorso il sostanziale è il principio ch'egli propugna, al cui servizio pone tutte le forze dell'anima sua: Mirabeau in poesia è un carattere che mi volete rappresentare, ed il suo principio vi sta a dar risalto a quel carattere, a quelle passioni. Il Voltaire nell'*Orfano della Cina* introduce Idamé, che esortò lo sposo ad uccidersi, per sottrarsi alla servitú; e ponendole in bocca una giustificazione del suicidio, prendendo ad esempio il libero Giappone, il Voltaire si dimentica di esser poeta: la Cina ed il Giappone sono per lui la Francia e la libera Inghilterra: il teatro egli lo trasforma in una cattedra, in una tribuna: la donna cinese diviene un filosofo, uno spirito forte, come si diceva in quel tempo, che disputa e disserta. Sono discorsi, *tirades*, che si chiamavano un giorno squarci oratorii, e s'applaudivano, che troviamo in Corneille e Racine, in Metastasio ed anche in Alfieri quando mi ragiona di libertá, non si avveggendo che la libertá è allora efficace quando non è un semplice ragionamento, ma un fatto vivo, come nel *Guglielmo Tell* di Schiller, dove quantunque non sia nominata mai la parola libertá, ci par di respirarla con l'aria co' monti e con gli uomini della Svizzera. Dante al contrario non ha niente a persuadere a Niccolò III, niente a dimostrare: e non dimostra giá egli che la simonia, l'avarizia, la servilitá de' papi degradi il papato, screditi la religione. Tutto questo egli lo suppone, non lo discute, non lo mette in quistione; e perché la veritá di queste idee è ammessa da' lettori, è possibile che elleno sieno poesie, cioè rappresentazione, bastando che

elleno si mostrino per fare il loro effetto. Ma mi direte: — Se queste idee sono ammesse, perché fanno impressione? — Quando un argomento ci si presenta innanzi, esso risveglia dalla mente una parte d' idee morte scientificamente e viventi ancora nel volgo, un'altra parte divenute senso comune, un'altra parte giá esauste, e perciò assottigliate e manierate. E lo scrittore volgare non sa disnebbiarlo da quest'atmosfera pesante: e cosí monsignor Della Casa nella sua ciceroniana orazione a Carlo V, ti dimostra che la clemenza è una virtú, che i príncipi debbono perdonare, ed altre trivialitá che dovettero annoiare il suo augusto uditore. Difetto in cui cadono per lo piú i cinquecentisti, che perciò sono ineloquenti e spesso noiosi, perché vogliono tutto dimostrare, anche ciò che nessuno loro contrasta. Idee e parole sono cose che si consumano con l'uso: e chi dice la prima volta una cosa, osserva il Voltaire, è un grand'uomo: chi la ripete è un grande sciocco: innanzi all'uomo d' ingegno l'argomento si monda si dirugginisce: innanzi al Machiavelli Tito Livio stato infino allora testo di erudizione e di citazione si rianima, e splende d'un nuovo significato: è questo il non fallibile indizio dal quale conoscere l'uomo d' ingegno. Si credette un giorno che il sangue de' fanciulli svenati valesse a ringiovanire i vecchi; ma nella vita individuale niente rifiorisce:

Né perché faccia april ritorno,
Si rinfiora ella mai, né si rinverde.

Ma questo che è un assurdo nell' individuo, è il miracolo della societá; ed è l' ingegno, il sublime fanciullo che rimette nuovo sangue nelle vecchie vene de' popoli e li rinfranca alla vita. Ma mi direte: — Questo è facile a dire, e ce l'avete giá detto altra volta: in che consiste questo sprigionarsi dall'abitudine? — Lo spettacolo quotidiano impedisce che in noi si generi la reazione: e la reazione sono le immagini del giusto del vero del santo del bello del diritto, che sono in noi, della cui veritá non dubitiamo ma a cui non pensiamo abitualmente: il fatto

la forza la realtá attutano in noi l' immagine del diritto: ciascuno si stringe nelle spalle:

Che giova? Siam nati a servir.

Quegli uomini che il Berchet dipinge sí bene, finiscono col credere natura la cosa piú innaturale del mondo. Or queste immagini, che offuscate ribalenano solo a quando a quando dinanzi agli uomini e prenunziano le ore della risurrezione, sono il culto, l'adorazione, il mondo da cui è circondato l'uomo d' ingegno, il prisma attraverso al quale si colora il mondo volgare e si ringiovanisce e rinsanguina. E son queste le immagini che risveglia in Dante lo spettacolo del papato scaduto, fatto indifferente a' suoi contemporanei e che egli ha giá cacciato dalla sua indifferenza, spingendolo all'estremo del brutto. La simonia risveglia in Dante la santitá delle cose divine, il pontificato le indulgenze, che si debbono concedere e sposare al merito, e si vendono e si prostituiscono al denaro; e la simonia esce fuori ribattezzata con nuovo vocabolo e si chiama adulterio. Il simoniaco risveglia in Dante l' immagine di Cristo e degli Apostoli, i tempi aurei della Chiesa primitiva. Il papato che per Niccolò è un vestirsi del gran manto, risveglia in Dante l' immagine ideale del papato con le simboliche chiavi; la rappresentazione di Dio in terra, che lui empie di riverenza, egli la fa rispettare anche in un uomo che si chiami Niccolò III. La Chiesa fatta meretrice de' re risveglia in lui l'antica Chiesa, gloriosa, « fin che virtude al suo marito piacque ». Vi è qui una continuata antitesi tra quello che il poeta vede e quello che sente: tra la vil prosa che gli è innanzi ed il sentimento del bello suscitatosi in lui. Contrasto tanto piú bello quanto meno sviluppato, come quando scoppia dal ravvicinamento di due parole, che stanno insieme nel fatto, e ripugnano e cozzano innanzi all'umana coscienza, come: « calcando i buoni e sollevando i pravi », « fatto v'avete Dio d'oro e d'argento »; ripugnanza istantanea che produce subito una viva impressione. Contrasto anche piú bello, quando lampeggia in una sola parola di doppio contenuto, come

la parola « meretrice », con cui qualifica la servilitá della Chiesa, rimasa proverbiale; o come quando chiama la simonia « adulterio » e l'avarizia « idolatria ». Adulterio ed idolatria non solo significano il fatto materiale, ma entra in loro come elemento la santitá del matrimonio ed il vero Dio. Queste idee generose, che qui fanno bello Dante, compariscono e passano. Provatevi a svilupparle, a lavorarle, e voi cadete nel rettorico e nel declamatorio. Un oratore al contrario, che discorrendo del papato moderno ci parlasse di Cristo e degli Apostoli, farebbe ridere, e parrebbe che ci facesse un idillio: perché l' ideale del poeta è l'umanitá, e l' ideale dell'oratore è il tempo e la societá in cui vive. Questo è poesia, non solo perché le idee vi sono rappresentate e non sviluppate, ma ancora perché elle sono manifestazione di un animo appassionato. L' ironia la caricatura il sarcasmo non sono forme oratorie; nell'orazione entrano come passaggi incidenti motti, ma non come sua forma essenziale; una orazione non può essere tutta una caricatura un' ironia, una satira un' invettiva, come ironica è tutta la famosa poesia del Parini, e come sarcastica è quest' invettiva di Dante. È un sarcasmo che si va purificando e raddolcendo infino a che non consuma se stesso. Dapprima il poeta è in collera contro la persona, e comincia col « tu », e nella sua impazienza, dette poche parole, l'assale corpo a corpo ed amaramente l' insulta.

E guarda ben la mal tolta moneta,
Ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

Ma in questo pendio dell' ingiuria il poeta si arresta d'un tratto e si raffrena. L'orizzonte s' ingrandisce: la piccola persona di Niccolò si trasforma ne' papi, nel papato: le idee guadagnano d'ampiezza senza perdere di veemenza: ed all'ultimo la collera vanisce in una certa tristezza spogliata d'ogni amarezza. Qui è altro stile: vi è un ritorno in se stesso, la tristezza di un uomo dabbene innanzi ad un male a cui non è rimedio, senza stizza deplorando e compiangendo.

E questo è poesia anche per l'ordine non logico, non oratorio; le idee si succedono confusamente, come la fantasia le sug-

gerisce, e come prorompono dal cuore: rimembranze storiche, citazioni di scrittura, e poi rimembranze storiche intramesse di sarcasmi e sentimenti: è un ordine profondo che il volgo chiama disordine, che contraddice alla logica della ragione, ma che è la logica del cuore umano, irriflessa e spontanea.

Vedete quanta poesia in Malebolge sopra tanto disgusto! Entrando nel pozzo de' traditori, anche il disgusto cesserá, che anch'esso esprime movimento e vita: e pure nell' immobilitá del ghiaccio Dante ha potuto concepire il conte Ugolino!

Lezione VII (XXIX)

[IL CANTO DI UGOLINO]

Scendendo nel pozzo de' traditori, troviamo un altro mondo. Dalla violenza delle passioni siamo caduti in fino all'uomo bestia, a Vanni Fucci; qui scendiamo fino all'uomo ghiaccio, all'uomo pietra. L'inferno a quest'ultimo punto mi apparisce come un solo individuo malvagio, prima agitato e consumato da passioni, che poi si trasformano in movimenti meccanici, che nella vituperosa canizie si trasformano anch'essi in desiderii impotenti. È la storia del male, che soffia nell'anima una tempesta di passioni, le quali a lungo andare diventano vizii ed abitudini, insino a che l'anima logorata istupidisce e rimbambisce. E come l'umanitá nel suo corso ideale va dall' inferno al paradiso, dal male al bene, l' inferno, che è il regno del male, il trionfo della carne, è nel suo corso regressivo l'umanitá a rovescio, la storia del mondo capovolto, e in questo cammino a ritroso, cominciando da noi e spingendo lo sguardo indietro indietro, andiamo a riuscire alle epoche primitive, nelle quali il terrestre sopravanza lo spirito. Momento storico che gli antichi rappresentarono nella lotta de' giganti, figli della terra, contro Giove, natura celeste, di forza fisica inferiore, che vince col fulmine i giganti:

> cui Giove
> Minaccia ancor dal cielo, quando tuona.

Con questo mito concorda la storia biblica degli angeli che si ribellarono contro di Dio. Dove comincia la storia, ivi finisce l' inferno. Che cosa troviamo qui? Nell' ingresso del pozzo i giganti; nella fine Lucifero: mitologia e Bibbia si abbracciano, espressioni d'una sola idea. Nell' inferno l'azione è finita; i giganti sono incatenati. Lucifero è immane carname vuoto di intelligenza; non rimane loro altra poesia, che il gigantesco, il quantitativo, carne ammassata a carne, la carne come carne. I giganti dall'ombelico in su sono trenta gran palmi; la faccia d'uno è lunga e grossa come la pina di S. Pietro a Roma; Anteo è comparato alla Carisenda. Lucifero è lo stesso gigantesco triplicato; tre teste, sei braccia, grandi elle sole come un gigante: è la poesia della materia. Tra i giganti e Lucifero stanno i peccatori fitti nel ghiaccio. Le acque infernali corrono rumorosamente nelle regioni superiori, e si gittano con impeto in Malebolge, dove stagnandosi putrefanno. Qui ventate dalle ali di Lucifero si agghiacciano, s' indurano, e diventano un mare di vetro, entro il quale stanno i traditori contro i congiunti come Caino, contro la patria come Antenore, contro gli amici come Tolomeo, contro i benefattori come Giuda. Sono quattro gradazioni d'uno stesso delitto, a cui rispondono quattro gradazioni d'una stessa pena; è il movimento che va estinguendosi; è la vita che si va pietrificando a poco a poco. Dapprima essi possono esprimere le loro sensazioni; sentono freddo, e battono i denti « in nota di cicogna »; sentono dolore e piangono. Indi son tolte loro le lacrime; supini, le prime lacrime s' invetriano come « visiere di cristallo », riempiono il cavo dell'occhio, ed impediscono il pianto. Pure possono parlare; appresso, anche la parola è tolta, tutta la persona coperta dal ghiaccio onde trasparisce come « festuca in vetro ». Non movimento, non lacrime, non parola: loro non rimane se non quello che è comune a tutte le cose, la positura del corpo.

Or come Dante tra questi esseri pietrificati ha potuto concepire il conte Ugolino? È una obiezione ragionevole. E poiché sono alla fine delle mie lezioni sull'*Inferno*, mi si conceda un'osservazione. I professori francesi annunziano talora d'aver rice-

vuto qualche lettera in cui si contenga la tale e tale obiezione. Certo ciò spesso è vero; ma chi ha naso fino, odora talora dalla stessa esposizione, che questo non è se non una finzione poetica, per destare interesse e curiositá nel loro uditorio. Io confesso ingenuamente di non aver ricevuto alcuna lettera di questa fatta; pure non è potuta non giugnere al mio orecchio questa o quella obiezione. Alcuni, per esempio, che non sanno concepire altri comenti se non canto per canto e verso per verso, chiamano queste lezioni delle generalitá, o per usare un loro vocabolo piú espressivo, delle metafisicherie: che è la parola alla moda, colla quale l' ingegno empirico si ribella contro l' ingegno speculativo che egli non comprende. Altri ancora piú ingenui trovano che il vero critico debba sapere evocare l'ombra del poeta, appurare da lui quello a cui pensava quando scriveva, e far nota al pubblico questa conversazione confidenziale. Ora a sentirli io non ho questo privilegio; il Dante ch' io vi spiego me lo foggio io; Dante non pensava a quello che penso io, e per dirla con le proprie parole di uno di essi esempio d' ingenuitá, Dante non sapeva di estetiche: come se il poeta ed il critico dovessero pensare allo stesso modo; e come se il poeta non fosse l'uomo colto nell'azione e passionato ed il critico lo spettatore che lo analizza. Un poeta che analizza se stesso è come un uomo che nel bollore della collera prende uno specchio e vi mira i suoi gesti sconvolti: da quel momento quella ira è caduta e quella ispirazione è finita. Questo per gl' ingenui; ma eccoti altri che hanno pretensioni piú serie, e ti fanno di quelle obiezioni, che hanno l'aria di atterrare un uomo e farlo polvere. Per esempio, io non sono italiano; io ho commesso il peccato imperdonabile di studiare il tedesco e di comprendere la scienza non solo come si trova in Italia, ma come si trova nel mondo civile. A questo ragguaglio il paese piú sapiente del mondo è quello degli Ottentotti, se vera la tradizione che capitato colá un viaggiatore quei sapientoni lo guardavano con tanto d'occhi, facendo le alte maraviglie; perché nella loro sapienza s' immaginavano che non vi fossero altri uomini che gli Ottentotti, e che tutto il mondo fosse quello che abbracciavano con l'occhio: in

questo modo gli Ottentotti sono, se volete, i piú patriotti del mondo, ma permettetemi che io aggiunga i piú asini del mondo: è un'asineria patriottica ch' io non posso desiderare, se non a quelli che si contentano d'esser chiamati gli Ottentotti d' Italia.

Di altra natura è l'obiezione che mi è stata fatta fin dall'anno passato, e che sorge naturalmente nello spirito. Come Dante ha potuto concepire il conte Ugolino, tanta passionata poesia in tanta durezza e freddezza di cuore simboleggiata nel ghiaccio? Per una ragione ben semplice, perché Ugolino non è il traditore. Storicamente egli è traditore e tradito; ma poeticamente egli è solo il tradito, ché la poesia non nasce qui dal tradimento ch'egli ha fatto, ma dal tradimento che ha ricevuto, dall'uomo tradito che racconta le sue miserie, dal padre che vede morirsi innanzi di fame i suoi figliuoli. Ben vi è il traditore, ma non è Ugolino; è quella testa che gli sta sotto i denti, che non dá un crollo, che non mette un grido, inanimata come un cranio di cimitero, l' ideale piú perfetto dell'uomo pietrificato, come Dante lo ha concepito, il Vanni Fucci de' traditori. Ugolino è il tradito che la divina giustizia ha attaccato a quel cranio, come memoria vivente del suo delitto; né è solo il carnefice, esecutore di comandi a cui rimanga estraneo; il carnefice è qui lo stesso uomo offeso, che vi aggiunge di suo l'odio e la vendetta. Concezione che purga e trasforma il disgusto nell'orrore; né so se faccia piú orrore quella testa silenziosa o quell'uomo accaneggiato. Nondimeno l' impressione non è la stessa per tutti. Come al tempo del Metastasio vi erano principesse cosí delicate, che si sentivano svenire alla vista di personaggi che si ammazzassero in sulla scena; cosí ci ha comentatori di sí tenera pasta, che innanzi a questo spettacolo si turano i nasi per non sentire il puzzo delle cervella e del sangue. Perché ciò? Perché nel lettore vi sono due impressioni, e nel poeta ve n'è una sola. Dante, dominato dall'orrore del fatto nel suo insieme, non si arresta alle cervella ed al sangue, che entrano come immagini confuse nella sua visione: « il teschio e le altre cose »; e quando Ugolino solleva la testa, e ci si scopre quel

teschio da lui guasto, Dante non guarda giá il teschio, ma Ugolino, e gittando in mezzo l' immagine del pasto e facendogli forbire la bocca, usando de' capelli a modo di tovaglia, spaventa in modo l' immaginazione, che la tiene colá e le toglie il distrarsi nel rimanente dello spettacolo. Se in luogo di questo rapido tocco ei si fosse fermato, sarebbe caduto nell'errore d' Eugenio Sue, il quale rappresenta una tigre che ammazza un cavallo, e non contento alle prime vivaci pennelleggiate, ci descrive i movimenti convulsivi e spasmodici del cavallo, e cosí per troppo abbellire guasta il suo quadro. Ora chi vuol gustare una poesia, dee rifare in sé quel momento creativo del poeta. Ora il conte Ugolino noi l' impariamo fin da fanciulli, e lo diciamo bello sulla fede de' maestri; e quando si sveglia in noi il senso estetico, è giá troppo tardi, non sappiamo piú rinfrescare le nostre impressioni. Raffreddati, in luogo di sentire, noi analizziamo; l' intero della concezione ci sfugge insieme con la poesia, e non ci rimane innanzi che una bellezza meccanica, il corpo, la materia, nella quale noi ci ostiniamo come uccelli di rapina, ricercandola fibra a fibra; ed allora è ben naturale che noi scopriamo le cervella ed il sangue. La vera impressione che nasce da quei versi non è la vista de' tendini, de' nervi e delle cervella (la fantasia di Dante è rapida e non ce ne lascia il tempo), ma il desiderio impaziente di correre da quello spettacolo esterno ne' segreti del cuore, di leggere in quell'anima. Quanto ha dovuto patire quest'uomo per abbandonarsi a quell'atto cosí fuor dell'umano, cosí bestiale! Ecco ciò che pensa il lettore, ciò che pensa il poeta. E che cosa è nell'anima di Ugolino? Un sentimento che spiega quell'azione; ma no, la sua anima è piú feroce ancora che la sua azione; un sentimento che si manifesta nell'azione e vi rimane al di sopra come un malcontento artista che non vede sulla carta il suo ideale e non lo spera. Il dolore di Ugolino è « disperato », senza speranza, non saziato, non placato da quella vendetta: il suo dolore riman vivo e verde, tanto che a solo pensarci egli lacrima, come se pur ora avesse sofferto. Anche in Shakespeare vi è un padre a cui sono ammazzati i figli, e: « — Che fai? » gli grida un amico: « non calcarti il cappello,

non torcere gli occhi cosí; pensa a vendicarti dell'uccisore. — Egli non ha figli! » — risponde Macduff e ricade nel suo abbattimento. Risposta giustamente ammirata, perché fa intravvedere in colui il desiderio feroce d'ammazzare anch'egli i figli del suo nemico e l' impotenza di soddisfarvi. Ma il concetto di Dante è piú alto. Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, e rimane insodisfatto, e non perché desideri una vendetta maggiore, ma perché il suo dolore è infinito, e non vi è vendetta al mondo che stia all'altezza del suo dolore. È stata notata una somiglianza tra le prime parole di Ugolino e le prime di Francesca; vi è in effetti lo stesso giro di frase, ma con diversa musica. Perché nelle due situazioni vi è qualche cosa di simile e di diverso, uno stesso concetto con diverso sentimento. Amendue ricordano con dolore il passato, cedono alla domanda di Dante, e lacrimano e parlano insieme. Ma per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto colla miseria presente; è l' inferno congiunto con Paolo, col giardino e col bacio; e la sua anima è sí delicata, che ingentilisce il suo pianto ed abbella il suo dolore: onde la mollezza e soavitá di quei versi: è una musica di Bellini. Per Ugolino passato e presente sono d'uno stesso colore, un solo strazio, che sveglia in lui sentimenti feroci e ravviva la sua rabbia; attraverso le sue lacrime vedi brillare la cupa fiamma dell'odio. Il « rodere » è posto accanto al lacrimare; quell'uomo piange, ma il suo pianto ti spaventa, t' intenerisce e ti fa rabbrividire; e ti pare a ogni tratto che in mezzo alle lacrime, mutato il dolore in rabbia, dia di morso a quel teschio, massime quando pronunzia alcuna parola che ce lo ricordi, come il suo terribile « tal vicino ». « Vicino » risveglia idea benigna d'usanza e di dimestichezza di uomini che vivono e usano insieme; ma in bocca ad Ugolino diviene una sanguinosa ironia; egli scherza sul cranio del suo nemico.

Fin qui voi avete il solo preludio, una musica terribile senza le parole, i sentimenti dell'anima senza l'azione che li hanno prodotti. Il sipario ora si alza, ora comincia la rappresentazione. È un uomo che racconta i dolori della sua prigionia. Un poeta francese ha scritto *Gli ultimi giorni d'un condannato a morte.*

È un libro sazievole e monotono, e doveva essere. Tolto alla vita esterna, al prigioniero non rimane che se stesso, sempre quelle rimembranze, ciascun giorno, ciascuna ora simile all'altra; è la noia che consuma lentamente il prigioniero; e s'egli è condannato a morir di noia, non è ragione perché vi debba esser condannato anche il lettore. Tutta la vita del prigioniero, i mesi o gli anni che per gli uomini distratti nel mondo volano come ore, e per lui sono secoli contati minuto per minuto, il poeta dee rappresentarmela in una pagina, in una scena: Dante me la rappresenta in un sogno. Ugolino è chiuso in un carcere, a cui viene pallida luce da un breve foro, al quale sta affisso; ed il suo orologio è la luna, dalla quale egli conta i mesi della sua prigionia. Quell'angustia di carcere paragonato ad una « muda », quel piccolo « pertugio », attraverso al quale vede la luna e la luce, e le ore del tempo contate sono tutto il romanzo del prigioniero nella sua parte materiale. E per rispetto all'anima? Due sono i sentimenti che nutrono l'anima solitaria di Ugolino: l' incertezza del suo destino e la rabbia contro i suoi nemici. Ciò che strazia piú il prigioniero è il dubbio, e la fantasia esagitata da' patimenti e dalla solitudine si abbandona a' piú assurdi timori. Ugolino non sa di dover morire, e teme di dover morire: l' idea della morte non può cacciarla da sé, e quello: « del futuro mi squarciò il velame » vi fa indovinare la sua passata ansietá, i diuturni combattimenti del prigioniero tra la speranza e la disperazione. Con l' idea della morte si congiunge l' immagine sempre presente de' suoi nemici, come anelanti alla sua morte, a quella de' suoi figliuoli.

Queste sono le sue veglie; questi i suoi sogni. Nel sogno il reale è misto col fantastico: ben gli appariscono i suoi nemici, ma in atto di dar caccia a un lupo e a' lupicini: l'occhio vede animali, ma l'anima sente confusamente che si tratta di sé e de' suoi figli; e quel lupo e quei lupicini si trasformano con vocabolo umano in « padre e figli ». L'uomo in sogno quando s' immagina d'esser perseguito e vuol correre, come sta immobile in letto, gli pare che le gambe sieno indolenzite e tarde al correre.

In picciol corso mi pareano stanchi
Lo padre e i figli, [e con le acute scane
Mi parea lor veder fender li fianchi.]

Qui Ugolino diviene piú interessante: non è piú solo Ugolino: comincia a comparire il padre: i figliuoli entrano in scena. Sarebbe un lavoro nuovo a fare intorno alla poesia del fanciullo, a cominciare dal bambino di Ettore e a terminare al fanciullo di Götz. Il fanciullo rimane straniero alle nostre infernali passioni, nella sua anima è sempre qualche cosa che ride, una festa interiore che si manifesta nella serenitá e dolcezza de' suoi lineamenti. La sua presenza rasserena l'umana tragedia, e spiana le grinze del volto di Götz, quando tornando dalle battaglie fanciulleggia col suo figliuolo, e fa sorridere in mezzo alle sue lacrime Andromaca, «ridea piangendo», come dice Omero, quando vede il suo bambino palleggiato dal padre. Tale è il primo ideale del fanciullo, l'ideale sereno di Omero. Il fanciullo è senza coscienza, senza il formidabile dimani, che noi consuma, ed agitati dalla tempesta della vita a noi piace talora di affisarci in quella pace; ma e se il fanciullo si trova anch'egli in mezzo alla tempesta e non se ne avvede; se il fanciullo innanzi alla madre sua che more, dimanda pane; se il fanciullo, come l'ho veduto io con questi occhi, scherza e folleggia con la coltre della bara, dove tra un minuto dovrá essere posto suo padre? Signori, quel riso celeste ci spaventa allora come il riso stralunato del pazzo; è la compassione fino al sublime dello strazio. Noi allora ci sostituiamo a quel fanciullo; ci poniamo al suo luogo; gl' imprestiamo la nostra coscienza, e pensiamo fremendo a que' mali che gli stan sopra, de' quali il suo riso è quasi una inconsapevole ironia: sentimento che si rivela indistinto anche nell'uomo del popolo, quando innanzi ad un fanciullo che ride nella sua miseria, esclama: — Povero fanciullo! — e rimane meditabondo. Questo per lo spettatore indifferente; e se questo spettatore fosse il padre, il padre che sa di dover morire egli ed i figli, ed i suoi figliuoli nol sanno? La passione ha bisogno di sfogarsi, e non potremmo patire il dolore, se la natura non ci sospingesse ad ur-

lare, a imprecare, a piangere, a stracciarci i capelli; quel padre dovrá divorare in silenzio il suo dolore; dovrá porre sulla sua faccia quel velo, onde il pittore coperse [il capo] ad Agamennone innanzi al sacrifizio della sua figliuola; la tempesta che ha al di dentro dee tenerla chiusa al di dentro. Ma la tempesta dee trasparire; un uomo immobile e silenzioso non è un personaggio poetico; la poesia vi è quando, mentre il suo labbro tace, il poeta con le mezze tinte ci fa sentire che la sua anima parla. Ugolino destatosi sente piangere tra il sonno i figliuoli « e dimandar del pane ». Costoro non sanno nulla di Gualandi e Sismondi, d' inimicizie e di tradimenti, che sono il fondo del sogno del padre: sentono fame e dimandano pane. Questo fatto cosí naturale viene esagerato dalla fantasia del padre. Pieno il capo del suo sogno, lo congiunge con quello de' figli: morire e morir di fame, tale è la sua impressione. Ma non lo mostra; egli rimane immobile; il labbro tace, ma l'anima parla; il sublime è il modo onde il poeta lo fa trasparire. Quando noi siamo presi da una passione, vorremmo che tutti partecipassero al nostro dolore, e ci sa male, se camminando incontriamo indifferenti. Una madre del popolo, che teme ucciso il figliuolo, va correndo per le vie forsennata, chiedendo alla gente: — L'hai veduto? —, quasi tutti sapessero di chi parli o di che si affanni. Ugolino vede nel doppio sogno il velo del futuro squarciato, la sua agonia e de' suoi figliuoli, tutta la storia che ne succede, e se ne commuove; e quando alzando gli occhi a Dante, che egli crede debba sentire le stesse impressioni, lo vede in atto piú di curioso che di commosso, egli sente l' impazienza e il dispetto d'un uomo che non si vede compreso. E quello « Ciò che al mio cor s'annunziava » ti mostra ciò che gli ferveva al di dentro nella immobilitá della persona. I suoi presentimenti si avverano; egli sente inchiodare la porta; e riman senza parola, « senza far motto ». È egli questo un silenzio ineloquente? Che cosa si agitava nel suo cuore? Voi lo sapete, o signori; il suo labbro tace, ma il suo sguardo parla; il primo pensiero del padre fu rivolto a' figli; quel silenzio riceve il suo commentario dall'occhio. Qui comincia quella lunga compressione, quella lunga violenza contro la natura, che vuole

e non può sfogarsi per tutto un giorno ed una notte. Ma Dante non esce mai dal vero; se voi e se un padre mi dee intenerire, non dovete cancellarmi in lui l'uomo, anzi vuolsi fare in modo che io vegga il contrasto e senta il sacrifizio. In quella notte di silenzio la fame avea lavorato e trasformato i visi del padre e de' figliuoli, e quando, fatto un poco di luce, quella vista lo coglie impreparato, in un momento naturale di obblio si manifesta l'uomo e prorompe in un atto frenetico. Momentaneo trionfo della natura, a cui succedono due altri giorni di silenzio:

Quel dí e l'altro stemmo tutti muti.

« Tutti »; prima il padre taceva; ma i figliuoli piangevano, smaniavano; ora tutti tacciono. Quel silenzio ne' figliuoli è agonia; che cosa è nel padre? Egli non sente di morire; la sua forte natura resiste ancora; e vede mancarsi innanzi i figliuoli, e non può patire quella vista e domanda la morte, e che la terra si aprisse e che l' inghiottisse vivo. Sempre accanto al silenzio il suo commentario. Ma quando i figliuoli sono morti, si sente libero e la natura si manifesta con tanto piú di violenza, quanto piú lungamente compressa: voi lo vedete brancolare sopra i figliuoli, voi l'udite chiamarli disperatamente per nome; e tanto dolore non l'uccide, e non può morire e dee aspettare tre giorni, tre altri lunghi giorni, perché la fame faccia quello che non ha potuto il dolore. E i figli? La loro inintelligenza accresce lo strazio; essi non comprendono la loro sorte: « Tu guardi sí, padre; che hai? ». Dove quel « sí » non è un avverbio; è un' immagine. Il padre li guardava sempre; ma questa volta il suo sguardo avea quel non so che di fisso e di stravolto che è proprio della disperazione: è qualche cosa di nuovo per loro, che li spaventa, che li fa piangere, e non sanno il perché: e commoventissimo è quell' « Anselmuccio mio », quel diminutivo che ricorda tante care gioie di famiglia in tanto mutata situazione. Qui la poesia nasce dal non intendere; lo strazio è maggiore nel frantendere. L'equivoco è sul limitare della commedia, e desta il riso quando non produca un effetto subito e potente. Qui è un

equivoco, padre immediato d'un sublime che ha formato l'ammirazione di cinque secoli. Né questo è giá un ideale d'amor filiale, un alto sentimento morale, al di lá di un fanciullo. I figli veggono il padre mordersi le mani, ed ignorano il cuore umano e le nostre passioni, e giudicando da sé credono sia per fame. Il primo grido che la natura ci mette in bocca è: — Padre, non fare: non ci dare tanto dolore —; grido seguito immediatamente da un altro che lo comprende: — O se vuoi, mangia di noi, toglici la vita. — E quel « misere carni » ti mostra che quei fanciulli che da due giorni non mangiavano, sentivano giá dissolversi la loro esistenza e mancare la vita. Lo strazio cresce ancora: il padre è in una violenta compressione, ma non i fanciulli che si manifestano schietti, e non si accorgono che uccidono il padre, che ogni loro atto è una pugnalata al suo cuore. « Padre mio! che non mi aiuti? » domanda un fanciullo. Egli credeva che il padre potesse aiutarlo! E questa scena si ripete ogni volta, e Ugolino si vede cascar dinanzi ad uno ad uno i figli. Il padre non crede che uomo possa patire mai tanto dolore e teme di non essere creduto da Dante, e sente il bisogno di ricorrere ad un'energica affermazione. Tutto questo v' intenerisce; ma Dante non perde mai di vista il suo personaggio; voi avete dimenticato quel teschio; ma Dante non l'ha dimenticato. Gli occhi di Ugolino si stravolgono e l'ultimo suono delle sue parole si confonde con lo scricchiolare del cranio sotto i suoi denti, forti nell'osso come d'un cane. Il pianto d'Ugolino divien furore: la pietá di Dante diviene indegnazione; e gli mette in bocca una nuova maniera di distruzione contro una cittá che avea posto a tal croce quegli innocenti fanciulli. Qui Dante cade nello stesso peccato che rimprovera a' Pisani. — È una contraddizione — dicono, come se la contraddizione non fosse la logica del cuore umano. La passione è egoista ed intollerante; comprende se stessa e non comprende le passioni altrui. Sono passioni selvagge in tempi selvaggi; e questo rese possibile un inferno, di sotto dal quale ribollono tante passioni, una poesia sotto la quale vi è tanta storia.

LEZIONE VIII (XXX)

[CONCEZIONE DEL PURGATORIO E SUA POESIA]

Il *Purgatorio* è poco letto e meno studiato; e con questa impressione concorda l'opinione generale de' critici, secondo i quali il *Purgatorio* sottostá di bellezza all'*Inferno*. Il che per naturale reazione ha suscitato altri, nonché a difendere, ma ad esaltare il *Purgatorio* sull'*Inferno*: e tra questi è degno di spezial menzione Cesare Balbo, la cui *Vita di Dante* è un lavoro coscienzioso, che rimarrá. Egli cerca dimostrare che Dante non è poi quel terribile uomo che altri si creda, e che anzi in lui prevale la bontá e soavitá dell'animo, e poiché queste qualitá spiccano ancora di piú nel *Purgatorio*, era da logica necessitá indotto a preporlo all'*Inferno*. Si può egli porre la questione in tal modo? Possiamo oggi accettare questa critica di paragoni? La è proprio della giovinezza: e ben mi ricordo come nelle scuole noi ci appassionavamo per definire quale fosse maggior capitano, Cesare o Napoleone, e quale miglior letteratura, se la francese o l'italiana: ed oggi m' incontra spesso d'udirmi fare di tali domande: — Quale miglior poeta, Omero o Dante, Manzoni o Leopardi? — Domande ingenue, le quali mi ricordano certe altre, che noi sogliamo fare a' bimbi per vezzo: — A quale vuoi tu piú bene, a papá o a mammá? — A questa critica giovanile corrisponde il primo stadio della scienza, quando in luogo di determinare le qualitá specifiche di ciascun poeta, la si contenta di paragonare l'un poeta con l'altro. Il che ha avuto un funesto potere non pure sulla scienza ma sull'artista: e lo sa il povero

Tasso, il quale, in un tempo che era moda paragonare i lavori poetici ad un solo modello immutabile, nella sua *Gerusalemme Conquistata* per voler troppo rassomigliare ad Omero cessò di rassomigliare a se stesso e fece un aborto. Merito principale della scienza odierna è d'aver proscritto questa critica di paralleli, che incadaverisce l'arte. Un lavoro è come un individuo, che ha la sua anima, il suo pensiero, la sua personalitá, e se in luogo di comprendere la sua natura, voi vi contentate di paragonarmelo con un altro lavoro, voi spogliate amendue di quello che ciascuno ha in sé di proprio e d' incomunicabile, in che è la sua vita, e vedete in esso qualitá comuni svelte dal concreto in cui si differenziano, e perciò mere astrazioni: non sono piú due poesie, sono due esseri mutilati, due cadaveri che voi mi ponete accanto. E da questo astrarre il comune dal concreto, in cui [un'opera] vive, sono nati i luoghi comuni e le regole astratte ed i modelli immutabili, che fanno dell'arte un mestiere un meccanismo, e che sono il fondamento delle grammatiche delle rettoriche e delle poetiche, che anche oggi s' insegnano nelle nostre scuole. Paragonarmi e discutere della preminenza tra *Purgatorio* ed *Inferno* è piú assurdo forse che le celebri contese intorno all'*Orlando* e la *Gerusalemme*: poiché tra questi è almeno alcuna comunanza, uno stesso fondo cavalleresco, lá dove tra quelli non è alcuna attinenza, e sono proprio due mondi diversi essenzialmente di fondo e di forma. Maravigliarsi dunque che nel *Purgatorio* non si trovino le stesse bellezze dell'*Inferno*, gli è come maravigliarsi che il purgatorio sia purgatorio e non inferno. E se vogliamo maravigliarci di qualche cosa, maravigliamoci piuttosto che il poeta abbia qui saputo dimenticare cosí compiutamente l'antico se stesso. Un artista, quando si pone ad un lungo lavoro, contrae certi abiti che diventano la sua maniera, un certo modo di concepire, di disporre, di colorire. Nei romanzi del Guerrazzi, differentissimi di situazione, trovi lo stesso stile, lo stesso stampo, un continuo ripetere e copiare se stesso. Ma Dante s' immedesima in modo nella sua nuova situazione che vi ribattezza e ricrea il suo ingegno, e si fa un altr'uomo, e questo senza sforzo, con una spontaneitá,

che par non se ne accorga: obblio dell'anima nella cosa, in che è posta la cima e la perfezione dell'arte.

E in che consiste questa nuova situazione? L'inferno è il regno del male o della carne, che scende con costante regresso infino al suo estremo, infino a Lucifero. Il purgatorio è lo spirito che si sviluppa dalla carne, e che con costante progresso sale di grado in grado fino al paradiso, al sommo bene; è l'anima che, caduta nel profondo del male, nell'ultima miseria, si riscuote e si risente, e mediante l'espiazione ed il pentimento giunge a salute. Onde con senso profondo il purgatorio dantesco esce dall'ultima bolgia infernale; e Lucifero, principe delle tenebre, è quello stesso per le spalle del quale Dante salendo esce a rivedere le stelle. Concezione che non rimane inerte in mano ad un uomo sí serio come Dante, e che fecondata si sviluppa in tutte le sue parti. E innanzi tutto che cosa nel purgatorio diviene il peccato, le passioni, la cui vivace dipintura ammirammo nell' inferno?

Il dannato ricorda il peccato; anche l'anima purgante lo ricorda; ma nell' inferno è piú che una ricordanza, è un fatto presente; il peccatore in vita è ancora peccatore nell' inferno, le passioni vivono ancora nel suo cuore; per l'anima purgante è una semplice ricordanza, una ricordanza dolorosa che cerca allontanare da sé e nella quale ritorna pur sempre e vi pensa, come un salutare ricordo dell'abisso in cui era caduta ed uno stimolo a perseverare nel bene. Quindi l' infinita differenza. Nell' inferno l'anima ricorda le sue passioni, passionata ancora; nel purgatorio ricorda passioni che non sono piú sue, a cui è fatta straniera, calma come un buon vecchio, che, stato nelle vicende tumultuose della vita, le racconti a' giovani per cavarne ammaestramento. La poesia perciò nell' inferno è drammatica, nel purgatorio descrittivo-didattica: descrittiva, perché le passioni sono un fatto estraneo al personaggio, che le rappresenta come semplice spettatore: didattica, perché il personaggio vi aggiunge osservazioni ed ammestramenti. In che modo è sviluppata la parte descrittiva? Essendo le passioni un fatto estrinseco, elle si riducono ad esempli storici, che le ombre si raccontano

tra loro per sentire piú orrore del male, come fanno di notte tempo gli avari, secondo narra Ugo Capeto.

Ma Dante non può contentarsi di nudi fatti storici, de' quali si contenta facilmente il Petrarca ne' suoi *Trionfi*, i quali talora mi sembrano anzi un calendario di nomi che vivaci pitture poetiche. Dante non può esser contento che le passioni, cosí terribili nell' inferno, sieno qui una mera erudizione, e con l' istinto d'artista va cercando di dar loro un corpo. Nell' inferno elleno hanno un corpo, ed è inganno, in cui si manifestano; nel purgatorio, non essendo piú realtá, ma semplici memorie, il poeta ricorre alla scultura ed alla pittura, e le rende visibili e corporali, mostrandole intagliate e figurate sulle pareti, come sono le figure de' superbi ed altrettali. Vi è dunque l' inferno in purgatorio, ma in pittura; non sono i dannati che vivono in mezzo alle passioni; sono uomini calmi, che le veggono in ritratto; non sono i guerrieri che con tanta ansietá combattono sotto Sebastopoli; siamo noi, che sotto i portici contempliamo una Sebastopoli dipinta e vi facciamo su le nostre osservazioni. Indi è che il descrittivo entra nel didattico. Quali sono le impressioni che quegli esempli e quelle pitture fanno sulle anime purganti? Talora indegnazione contro i colpevoli, come in quello «Accusiam col marito Safira», dove il fatto è congiunto con l' impressione; talora dolore e pentimento, perché anch'elle sono cadute in quei falli: doppia impressione che si manifesta in vivaci apostrofi ora per bocca loro, ora per bocca del poeta. Ma piú spesso le anime sono sí calme, che non sanno appassionarsi, e stannosi contente al semplice ragionamento. Quindi la parte didattica, che non consta d'osservazioni staccate ed appiccate a pompa ed a lusso, che è parte integrale di tutta la concezione: nell' inferno si sentono le passioni; nel purgatorio si ragiona sulle passioni, perché elle son vinte, e non sono piú dentro di noi, ma un oggetto esterno che noi contempliamo e giudichiamo. La parte didattica è d'un'alta poesia, non solo per il contenuto, ma ancora per il sentimento che vi si nasconde al disotto. E quanto al contenuto, ella non versa giá intorno a questa o a quella questione peculiare, di mera curiositá, ma intorno a

questioni radicali, che in sé comprendono tutte le altre, che hanno virtú di appassionare tutte le umane generazioni, come l'ultima destinazione dell'uomo, l'origine del male, l'accordo tra la necessitá e la libertá, quistioni, che rinchiudono in sé tutto l'enigma della vita, che in certi momenti difficili dell'esistenza ci rendono serii e pensosi, che sono il fondamento de' poemi teologici orientali e biblici, e del dramma greco, e che oggi, restituita la poesia nella sua prisca dignitá e divinitá, si agitano e fervono sotto la marmorea poesia di Goethe e nella musica malinconica di Giacomo Leopardi. E quanto al sentimento, le anime sono come vecchi venerabili, che stati nelle tempeste della vita dopo lunghe esperienze e il disinganno sopravvenuto ne ragionano riposatamente e non ricordano le passioni terrene se non per esclamare con Salomone: « Vanitas vanitatum ». È una nuova specie di sublime, il sublime cristiano de' Santi Padri e di Bossuet, che consiste nel mostrare il nulla di quello che in terra si chiama grandezza, come è ciò che dice della gloria Oderisi.

Tale è lo stato delle anime per rispetto al passato, per rispetto all' inferno; quale è il loro stato presente? L'anima giunge a salute mediante l'espiazione ed il pentimento: il suo stato presente è dunque fisicamente l'espiazione, moralmente il pentimento. Il pentimento è poetico, quando tu me lo cogli nel punto che l'anima cerca svilupparsi dalla carne: onde nasce il contrasto tra il primo e il secondo « egli », tra l'antico e il nuovo Adamo, che il Manzoni rappresenta con tanta veritá nell' Innominato, ed il poeta con tanto affetto nella sua confessione. La poesia è qui drammatica come nell' inferno; il presente dell' inferno è il peccato, il presente del purgatorio è il pentimento; epperciò il drammatico dell' inferno è nel peccato, nella rappresentazione delle passioni; il drammatico del purgatorio è nel pentimento, come nella confessione di Dante, il vero dramma, la piú splendida poesia del purgatorio. Ma non è il medesimo nelle anime purganti nelle quali il pentimento non è un fatto attuale, come in Dante e nell' Innominato, ma un fatto passato da tempo: nella loro anima è finito

ogni contrasto; il loro dolore è raddolcito dalla speranza del cielo; esse sentono giá in sé il paradiso. Cosí il pentimento di papa Adriano, patetico quando succede, quando le passioni fervono ancora, è per lui, vincitore giá di quelle passioni, una ricordanza lontana che non vale a turbarlo dalla sua calma e dal suo paradiso: la pace dell'anima si trasfonde ancora nelle sue parole.

L' inferno sta nel purgatorio non in realtá, ma in ricordanza; il paradiso parimente vi sta non in realtá, ma in desiderio: la stessa situazione genera la stessa poesia. Come l' inferno ricomparisce nel purgatorio per via d'esempli e di pitture, cosí il paradiso vi è prenunziato per via d'esempli e di pitture. Gli avari ricordano esempli di povertá, ricordano Maria e Fabrizio. I superbi veggono scolpiti esempli d'umiltá, figure ammirabili di delicatezza, e d'evidenza. Ma il paradiso non vi sta solo in pittura, perché, giá iniziato nelle anime purganti, vi sta come desiderio che scalda il cuore, permane nell'anima e vi diviene qualitá o stato morale. Il qual fervore interno si manifesta nell'amore che stringe le anime insieme e ne fa quasi una sola famiglia. Quando una schiera d'anime s'avviene in un'altra, elle si baciano e fannosi festa, *congaudendo*, secondo la bella espressione di Dante. Il *Purgatorio* è perciò sparso di tratti delicatissimi, e di gentili affetti, che invano cercate nell'*Inferno*; come l'amicizia di Dante e Casella, la reverente maraviglia di Stazio, quando riconosce Virgilio, e l' impeto di sublime affetto, con che Sordello si gitta tra le braccia di Virgilio, quando riconosce in lui un suo concittadino. In tanta pace sembra che Dante stesso abbia dimenticato per poco i dolori dell'esilio e gli odii di parte, e levatosi nella regione serena dell'arte siasi fatta una corona di artisti, Buonagiunta da Lucca, Oderisi, Sordello, Casella, Guido Guinicelli, Arnaldo Daniello, co' quali s' intrattiene in cari ragionamenti, o talora intorno all'arte. Ma questi affetti non sono tempestose passioni come nell' inferno, che turbino il senso e l' immaginativa, non tolgono la calma; il desiderio amoroso del paradiso vi è senza ansietá, senza inquietudine, accompagnato colla sicurezza d'essere soddisfatto un giorno. Quindi quella pace interiore, che dá un non so che di mite e di tempe-

rato a quegli affetti e che Dante rappresenta sí bene in quell'anima estatica, che tien gli occhi fitti verso l'oriente, assorta in Dio. La poesia qui dunque è lirica effusione di soavi affetti che ha la sua ultima espressione nel canto. Il canto è l'ultima idealitá del purgatorio, la parola che si scioglie nella musica, l' immagine che si fonde nel suono, l'anima individuale che vanisce nell'anima universale. I sentimenti delle anime purganti non sono del tale e del tale; sono un comune affetto, in cui s' incentrano tutti gli affetti particolari: la coscienza individuale si obblia in uno stesso spirito di caritá e d'amore. Quindi, in luogo delle « favelle orribili » che ci spaventano nell' inferno, il purgatorio risuona di salmodie: sono le diverse corde d'un solo strumento, che rendono un medesimo suono. Nell' inferno vi sono grandi individualitá, ma non vi sono cori; l'odio è solitario. Nel purgatorio non ci ha grandi individualitá, ma invece vi son cori: l'amore è simpatia, dualitá, un'anima che cerca un'altra anima. In quei canti niente di subbiettivo e di particolare: sono aspirazioni musicali, impeti di estasi, sfoghi di amore. La poesia a questa altezza accenna giá alla poesia del paradiso tutta musicale, nella quale, spoglia l' idea d'ogni veste terrena, l' immagine si evapora a poco a poco e vanisce nel sentimento. E giá una visione di paradiso hanno le anime nelle apparizioni degli angeli, che non parlano, né hanno niente di subbiettivo, forme volubili, eteree, che sorvechiano il senso: forme fluttuanti, tremolanti, come i sogni e le visioni, come vibrazioni sonore tremanti per l'aria, che ci dicono tante cose senza esprimerne alcuna.

Il purgatorio, come vedete, è un misto d' inferno e di paradiso, di dolore e di gioia, mezze tinte che sono ancor nelle pene e nel luogo. Le pene ora sono rappresentazione del peccato, ed ora della virtú a lui contraria. Il luogo è una montagna ripida, che quanto si monta piú su e piú si fa agevole e va a terminare nel paradiso terrestre, dove l'anima giunge rifatta bella, nello stato antico d' innocenza. E come le anime piangono e cantano, cosí la montagna è svariata di luoghi alpestri e di fiorite piagge.

Potete ora voi, o signori, paragonare piú il *Purgatorio* con l'*Inferno*? Non sentite che siete in un altro mondo, in una nuova situazione e quindi in una nuova poesia? Della quale vi ho mostrato gli elementi interiori, riserbandomi di esplicarveli parte a parte nelle altre lezioni.

Lezione IX (XXXI)

[CATONE, SINTESI DEL PURGATORIO; BELACQUA DELL'ANTIPURGATORIO]

Determinata la concezione, le nostre lezioni saranno quello che sará la poesia, la stessa concezione fecondata e sviluppata. Il purgatorio nella sua apparenza ha ben poco che lo distingue dall' inferno; e le fantasie popolari lo immaginano un luogo di pena avvolto di fiamme, e le antiche leggende ce lo rappresentano come una succursale, un'appendice dell' inferno, una specie di carcere a tempo aggiunto ad un carcere a vita, un ergastolo. Si dee a Dante la gloria di aver concepito il purgatorio, com'è nella sua essenza, contentezza nel fuoco, amore e pace nel tormento, paradiso nell' inferno, lo spirito che combatte ancora con la carne, ma giá consapevole di sé, giá sicuro del suo trionfo. La qual redenzione dello spirito per via del dolore non è in fondo che il concetto cristiano individuato nel Cristo, che non redime l'umanitá se non patendo il dolore e la morte; concetto che nel linguaggio religioso dicesi redenzione, nel linguaggio politico emancipazione o affrancamento dalla schiavitú, nel linguaggio poetico libertá. E cosí Dante va cercando libertá, cioè l'emancipazione dello spirito dalla servitú de' sensi. E come nel primo ingresso dell' inferno, nella sua scritta, abbracciamo tutto il sublime del concetto dell' inferno; cosí nella prima soglia del purgatorio noi troviamo tutta la concezione, questa libertá dello spirito, fatta persona viva in Catone, il piú alto tipo di libertá

che ci abbiano tramandato gli antichi. L'ammirazione di Dante per Catone si ritrae dal *Convito*, nel quale lo chiama « la piú perfetta immagine di Dio in terra ». E chi di noi, quando abbandonati agli studii storici ci vedevamo passare dinanzi come in rassegna tutti gli eroi di Plutarco, chi di noi non ha sentita la sua parte di questo entusiasmo dantesco per Catone, per quella « nobilissima anima », come Dante altrove lo chiama? Ma in Dante, quando si vale della mitologia e della storia antica, è a distinguere un doppio scopo. Quando si propone di rappresentare la mitologia o la storia come fatto, non mira che ad idealizzare, secondo poeta, la personalitá storica, riproducendo Ulisse o Capaneo non altrimenti che Farinata o Pier delle Vigne. Quando si propone di far servire le forme mitologiche e storiche a segni delle sue idee, quelle forme allora egli le cala nel bronzo e le fonde, e da quel fermento esce fuori una creatura nella quale risplende il nuovo senza che vi sia cancellato l'antico. Questo vedemmo in tutte le figure demoniache dell' inferno; questo vediamo ora in Catone. Nel quale vi è il savio antico, e qualche altra cosa ancora: il savio cristianizzato, sulla cui fronte il poeta ha versato l'acqua battesimale della nuova religione. Vediamo in effetti il suo aspetto e il suo portamento. Vi sono certe fisonomie che comandano il rispetto prima ancora che si conosca la persona: tale è la calma e la gravitá d'una decorosa vecchiezza a lunga barba, ideale dell'antico filosofo, secondo che ce lo rappresentano i pittori. In Catone vi è gravitá, che non ha niente di severo, una gravitá amabile, che incoraggisce, che ispira la confidenza; e felicissima è l' immagine colla quale il poeta esprime l' impressione che quella vista produce sull'anima, riverenza sí, ma una riverenza affettuosa, la riverenza di un figlio verso il vecchio suo padre. Vi è dunque in quell'aspetto il savio antico, ma qualche altra cosa ancora; vi è il paradiso, la grazia illuminante, le quattro mistiche stelle del purgatorio, che comunicano splendore e vita alla calma de' suoi lineamenti, e lo fanno parere un sole.

A quell' ideale d'antica saggezza noi ci sentiamo riverenti;

innanzi a questa saggezza santificata noi facciamo come Dante, noi pieghiamo le ginocchia, la nostra riverenza sale infino all'adorazione. Ma il corpo non è tanto trasfigurato, che non sia piú l'animo. Per Virgilio, che è estraneo alle cose celesti, Catone è il savio uomo, che egli conosceva, e per indurlo a cedere a Dante l'entrata del purgatorio, fa vibrare tutte le corde che hanno efficacia sopra di un cuore terreno. — Dante, egli dice, è qui venuto per ammirare un sí gran personaggio. Egli cerca libertá, e chi piú degno di comprenderlo che colui che alla libertá ha sacrificato la vita? — Catone amava Marzia, e Virgilio non dimentica di pregarlo ancora per l'amore che egli porta a Marzia sua, della quale gli reca novelle. Libertá, gloria, ricordanza della sua morte, tutto è posto in opera da Virgilio che possa muovere il cuore di un uomo. Sono lodi che egli fa a Catone, ma degne dell'uno e dell'altro, fatte con finezza e delicatezza: vi si sente la veritá, il linguaggio di un uomo, che è mosso a farle non solo per il bisogno che ha d' ingraziarsi Catone, ma ancora perché le son vere, dettate da un verace senso di stima e riverenza. Ma Virgilio non ha capito Catone; vede in lui il grand'uomo, non comprende l'uomo divino; ed il poeta che nelle parole di Virgilio ci rappresenta il Catone terreno, nelle parole di Catone ci rappresenta il Catone divino. Catone non ha dimenticato Marzia; se ne ricorda con compiacenza; ma non si lascia piú muovere da alcun affetto terreno; le passioni non possono piú abitare nella sua anima calma. Vedete in lui giá abbozzato il tipo dell'anima purgante come io ve l'ho esposto, tutta la concezione sul limitare del purgatorio raccolta ed unificata in un uomo, in quella unitá che dicesi anima o persona. E se volete far paragoni, voi potete misurare tutta la distanza che è tra il *Purgatorio* e l'*Inferno* con solo porre a ragguaglio Catone con qual vi vogliate personaggio dell'*Inferno*; e vi accorgerete che in Catone ci è un sesto senso, che manca a tutti i dannati, il senso del divino, che illumina la sua faccia, ed acqueta e letizia il suo cuore. Ma il divino trasfigura, non cancella l'umano; ed il giorno in cui l'umano sará liquefatto innanzi al divino, in cui la forma fatta intangibile ed

invisibile non potrá piú essere appresa dalla fantasia, in quel giorno il poeta esclamerá:

All'alta fantasia qui mancò possa;

e la poesia finirá e calerá il sipario.

Il purgatorio è dunque non la distruzione, ma la trasfigurazione dell'umano iniziata; è il Cristo trasfigurato sul monte Tabor, in cui giá splende il Dio senza che egli cessi di essere uomo; è un momento di mezzo che non è piú pura carne, e non è ancora puro spirito, e tiene dell'uno e dell'altro. E cominciando dalla carne, che cosa diventa nel purgatorio? Nell'inferno la carne è il sostanziale, è di fine a se stessa, è essa la concezione, essendo l' inferno il regno della carne o delle passioni; e tiene sotto la sua signoria tutta l'anima, l' intelligenza, l' immaginativa, la volontá. Nel purgatorio la carne non è piú il tutto, ma un momento della concezione, e non tiene sotto di sé lo spirito, ma dirimpetto a sé, come suo avversario, e suo giudice e suo futuro vincitore, innanzi al quale si va dissolvendo. E dapprima ella serba una parte del suo antico potere; e rimane nell'anima come una vecchia abitudine, da cui non si sa ancora sprigionare. Rammenterete il Padre Cristoforo, in cui sono due uomini; e l'uomo antico iroso e violento si affaccia talora d' improvviso e la fronte si corruga e gli occhi lampeggiano. Questa concezione è seria, perché la volontá del Padre Cristoforo è forte, e se non può impedire che l'uomo antico si affacci e recalcitri, sa immediatamente domarlo, come si farebbe di un cavallo indocile. Ma in Dante la concezione è comica. L'anima purgante giunta di fresco in purgatorio e rimasa al di qua della porta non sa ancora spiccarsi di dosso le abitudini del peccato, il quale però non signoreggia tutte le sue facoltá: l' intelligenza lo riprova lo condanna; ma perché la sua volontá non è ancora fortificata dalle prove del purgatorio, ella fa quello che condanna, perché non sa resistere ancora alle sue abitudini. La carne, divenuta un'abitudine involontaria e meccanica, che non ha piú forza di turbare e viziare l'anima, è giá tanto scaduta d' impero, che

ella desta il medesimo riso, che suole prenunziare la caduta delle istituzioni sociali ridotte a vacua forma, ad una falsa abitudine, dalla quale si è ritirato ogni significato; come il terribile riso di Luciano, accompagnamento funebre del paganesimo morente. E questo medesimo riso desta qui l'uomo, che giunto di corto in purgatorio, con abitudini peccaminose ancor fresche, non le sa scuoter da sé per una poltroneria d'anima, per una fiacchezza di volontá, che è sempre comica: concetto che il poeta ha individuato in Belacqua, il re de' poltroni. E qui non posso non ricordare i negligenti dell' inferno, « che mai non fur vivi », per misurare tutto il terreno che ha perduto la carne. La negligenza in questi è codardia d'anima, che abbassa tutto l'uomo e che move sdegno e disprezzo; nel povero Belacqua è un'abituale poltroneria, il peccato fatto meccanico ed esterno. La concezione lí è tragica, e qui è comica: lí è il peccato in tutto il sublime della sua serietá; la carne in tutta la sua possanza; qui è la carne nell'ultimo avanzo del suo impero, la carne evanescente innanzi alla porta del purgatorio, e che morrá, quando si sará passata quella porta. Questa gradazione delicatissima non è sfuggita all'occhio di Dante; e mirabile è la rappresentazione che egli ne fa in Belacqua. Il vizio, operando nell'uomo, produce certe attitudini nel corpo ed un certo modo di sentire nell'animo, che costituiscono la sua manifestazione; ed avremo vera manifestazione del vizio e diretta, quando il poeta, fine osservatore, mi sa cogliere quelle attitudini e quel modo di sentire e riprodurlo senza aggiungervi osservazioni, rapporti, contrasti ed altri mezzi indiretti ed obliqui, che costituiscono un genere di rappresentazione inferiore e posteriore. Che cosa dee dunque qui fare il poeta? Dee porre Belacqua in tale situazione, che egli sia costretto a manifestarsi in quelle attitudini e in quel modo di sentire, che è proprio del poltrone, e dopo obbliarsi e lasciarlo fare. Vi sono certi casi della vita, che cacciano l'uomo dalla sua inerzia e lo sospingono all'opera; il poeta dee immaginare uno di questi casi, per vedere in che modo se la sa cavare Belacqua. La montagna del purgatorio è nel principio faticosissima a salire; pur Dante, spronato da Virgilio, vi

si travaglia co' piedi e colle mani, e sale e sale insino a che, giunti in su una ripa molto aspra, stanchi, si arrestano entrambi. Il corpo riposa, ma non lo spirito, poiché Dante, maravigliato come, volto a levante, il sole lo ferisca da mancina, entra con Virgilio in un discorso d'astronomia. In questo scoprono a sinistra un gran petrone, dietro del quale stannosi all'ombra i negligenti:

> Ed un di lor, che mi sembiava lasso,
> [Sedeva ed abbracciava le ginocchia,
> Tenendo il viso giú tra esse basso.]

Voi giá riconoscete in costui il nostro amico Belacqua. Quest'uomo, che per fuggire i raggi del sole se ne sta all'ombra, seduto, inchinata la persona, le mani intorno alle ginocchia, e gli occhi tra le ginocchia, è colto dalla fantasia poetica in una di quelle attitudini scultorie, che esprimono lassitudine, rilassamento, la persona in tutto il suo abbandono. A quella vista Dante non può tenersi di additarlo a Virgilio con un frizzo pungente, che la maraviglia gli cava di bocca. Ed ecco che il povero Belacqua non è lasciato in pace, non è lasciato vivere; ecco un caso in cui è costretto a far qualche cosa. Un uomo che si sente pungere, balza in piedi, si fa rosso di collera; Belacqua si volge e guarda; ma per guardare non si prende giá egli l'incomodo d'alzar la testa, come fa il comune degli uomini; alza solo la faccia, spingendo l'occhio per di sopra la coscia. E quando Dante gli giunge di rincontro, credete che egli si raddrizzi o che tolga solamente le mani dalle ginocchia? Punto del mondo. « Alzò la testa appena », dice il poeta. È il piú grande sforzo a cui egli giunge. Avete qui tutto l'esterno della poltroneria; ma le attitudini e i gesti non sono tutta la poesia, la quale è posta principalmente nell'anima, nel modo di sentire. Ciascun vizio ha la sua sofistica, colla [quale] colora ed inorpella se stesso: la poltroneria ha anch'ella la sua logica, una certa maniera di giudicare le cose. Tra Dante e Belacqua vi è un piccolo tratto di salita alquanto aspro; Dante motteggia Belacqua; e costui

cerca la sua rivincita, e che risponde? — Tu di' ch'io sono un poltrone; « vien su tu che sei valente ». — Belacqua nella sua poltroneria s' immagina che sia un grande atto di forza fare quel piccolo tratto, e sfidando Dante crede che egli si ricusi alla prova, e spera di coglierlo in quello stesso atto di poltroneria che rimprovera a lui. Ma Dante, ancor che stanco, accetta l' invito, ed eccoli faccia a faccia. Belacqua è vinto e cerca altrove la sua rivincita, e senza saperlo scopre un altro lato della sua poltroneria. Aveva egli inteso parlar Dante d'astronomia, e spiegare come il sole possa ferirlo da mancina; ora a parer suo tutto questo non vale la pena che un galantuomo si debba incomodare a pensare; e dice a Dante irridendo:

> ... Hai ben veduto come il sole
> Dall'omero sinistro il carro mena?

L'ultimo tratto è ancora piú finamente osservato. « Dici poltrone: dimani dimani, e cosí all'un dimani succede l'altro dimani », osserva un trecentista. Il poltrone rimette sempre gli affari all'ultimo istante. Le anime purganti sanno bene che ancorché elle si affrettino alla porta del purgatorio, la non s'aprirá se non quando verrá la volta di ciascuna secondo il tempo predeterminato da Dio. Ma tant'è: elle si avanzano a chi può prima per una naturale impazienza, per l' impazienza d' ire a farsi belle. Ma Belacqua con una sua logica si fa un altro conto: — Salire e non salire, egli pensa, è lo stesso; quando sará tempo, ci andrò; per ora *bonum est nos sic esse*; non ci muoviamo di qua: forse che andando ora l'angelo ci aprirá la porta? — Le attitudini ed i gesti non sono rappresentati qui essi prima, e poi il modo di sentire, secondo la mia esposizione. Come critico, io sono costretto ad esporvi diviso ed analizzato quello che nella poesia è uno e contemporaneo. Le attitudini sono qui l'accompagnamento delle parole e le parole sono l'espressione immediata de' sentimenti, e i sentimenti sono provocati da circostanze estrinseche uscite dal fondo della situazione naturalmente, il tutto espresso con molta parsimonia, con austera semplicitá,

senza che il poeta si sforzi punto di provocare il riso, senza che presti pretensione al ridicolo con sue osservazioni piccanti e spiritose. Lo spirito è qui tutto nella natura de' particolari con tanta fantasia ritrovati, e nella natura delle impressioni che ne riceve Belacqua, con tanta sagacia osservate.

Innanzi alla porta del purgatorio la carne è un'abitudine involontaria, un obbietto di riso; passata la porta, la carne cessa di essere un potere, una realtá, e diviene una ricordanza. Di che nell'altra lezione.

Lezione X (XXXII)

[VARIA FORMA POETICA DEGLI ESEMPI DI PECCATO NEL PURGATORIO]

Poco innanzi alla porta del purgatorio, la montagna si spiana in una valle amena, dove la carne comparisce l'ultima volta, comparisce per morire. Il peccato nella poesia cristiana non è che il demonio, il tentatore di Eva e di tutti i figliuoli di lei, che in aspetto di serpente, simbolo della scaltrezza, ti presenta il peccato sotto forme amabili, sí che ti adeschi al male. Il demonio dunque rimane ancora nell'avantipurgatorio; vi sta non re e tormentatore de' dannati, come in inferno, ma demonio seduttore, serpente avvolto tra l'erbe ed i fiori, di sotto a' quali spia il momento a tentar le sue ultime insidie. In effetti, quando le anime dopo faticoso cammino giungono nella valle a vista della porta, ecco sbucar di mezzo a' fiori il serpente,

Forse qual porse ad Eva il pomo amaro;

ed ecco dall'altra banda due angioli, verdi in veste ed in penne, colore della speranza, che piombano colle spade infocate e senza punta, e lo cacciano in fuga. Stupenda concezione è questo avantipurgatorio di Dante, quasi transizione dall' inferno al purgatorio; il peccato vi è e non v' è; è ancora nel corpo, non è piú nell'anima: il demonio comparisce per scomparire quasi nel tempo stesso, per far quasi testimonianza ch'egli se ne va dalla scena. Il demonio scompare e non riappare piú mai; la carne muore innanzi alla porta del purgatorio. Io dico « muore »:

io dico impropriamente; poiché come in natura niente muore e tutto si trasforma; cosí in questa magnifica sintesi poetica la vita anteriore non muore, ma innalzandosi ad una vita superiore cessa di essere ella tutta la vita, come in prima, e diviene una parte, un momento di quella. Cosí la carne cessa di essere il tutto, come nella vita infernale, e diviene un momento della vita purgante. L'anima non appartiene piú alla carne, ma ella l'ha avuta una volta in sé, e se ne ricorda; la carne non è piú una realtá, un potere; ma non perciò va via; ella rimane come ricordanza: ed è sotto questo nuovo aspetto che noi dobbiamo studiarla. Passata la porta, troviamo sette gironi, corrispondenti a' sette peccati mortali ne' quali l'anima permane per espiare il suo fallo, insino a che *solva le schiume della coscienza,* come dice Dante. E vien netta di peccato, quando contrae abitudini contrarie alle peccaminose della vita terrestre, esercitandosi a rammentare colle sue compagne ora le colpe ora le virtú umane: ricordano le colpe per giudicarle e condannarle; ricordano le virtú per compiacersene ed innamorarsene. Quel ricordare le colpe non è se non l' inferno che ricomparisce in purgatorio per esservi giudicato e condannato; quel ricordare le virtú non è se non il paradiso che preluce in purgatorio per esservi desiderato e vagheggiato: l'uno vi sta come rimembranza, l'altro come desiderio. Cominciamo dall' inferno, cioè dal peccato.

Il peccato riapparisce nel purgatorio o ricordato alle anime, o intagliato e figurato; due modi, che hanno lo stesso fondo poetico, la ricordanza, e la stessa forma poetica, il descrittivo. La ricordanza tiene in sé chiusi due momenti, il passato ed il presente; il passato non quale apparve nel momento che avvenne, ma quale appare ora a' cangiati occhi dell'uomo pentito. La poesia dunque qui consta di due elementi, del fatto passato e della impressione presente:

Accusiam col marito Safira:

« col marito Safira » vi dá il fatto; « accusiamo » vi dá l' impressione; il tutto in una forma ancor grezza, in una semplice

enunciazione. Vediamo ora in che modo il poeta lavori questa forma, dove non è ancora orma di descrizioni. Il primo modo è quando il fatto esprime il peccato, e lo stile esprime l' impressione:

> Noi ripetiam Pigmalïone [allotta,
> Cui traditore e ladro e patricida
> Fece la voglia sua dell'oro ghiotta.....]

Qui il fatto in se stesso esprime il peccato dell'avarizia che le anime ricordano in Pigmalione; ma il colorito lo stile le idee accessorie esprimono l' indegnazione delle anime. In quel verso:

> Cui traditore e ladro e patricida

avete quasi un crescendo, un aumento di orrore, che va di conserva con que' delitti accumulati da quelle « e » gli uni sugli altri. In quello:

> La voglia sua dell'oro ghiotta

sentite l'« auri sacra fames » di Virgilio. Modo di poesia perfettissimo, come quello che conserva alla descrizione la sua unitá, senza scinderla in due parti, qua descrizione e lá impressione; modo di cui tanti esempii troviamo presso gli antichi, massime presso Omero, e scarsissimi presso i moderni, ne' quali per lo piú l' impressione pretenziosa si va spiccando dalla descrizione. Ma questo modo ancorché perfettissimo, qui è insufficiente, perché qui il principale non è la descrizione. Credete voi che le anime stieno in purgatorio per far da paesisti e da ritrattisti, fermar lo sguardo sopra il peccato e guardarlo a lor bell'agio per farcene una descrizione? La descrizione non è il principale; ma l' impressione delle anime, che dee manifestare il loro pentimento e la loro purificazione. Quindi l' impressione non può rimanere semplice stile, ma si spicca dal fondo e si pone come idea principale dirimpetto al suo opposto: onde nasce l'antitesi, il fatto e l' impressione l'uno di contro all'altra; il peccato quale fu

ed il peccato quale è. Fu glorioso e possente; ne' bassorilievi del purgatorio è rappresentato in rovina ed in cenere.

> Vedea colui, che fu nobil creato
> [Piú ch'altra creatura, giú dal cielo
> Folgoreggiando scendere da un lato.]

Le anime veggono Lucifero scender precipite dal cielo, e ricorrono col pensiero al Lucifero d'un tempo, la piú nobile creatura del mondo.

> Vedea Nembrot [appiè del gran lavoro
> Quasi smarrito, e riguardar le genti
> Che in Sennaár con lui superbi foro.]

Le anime veggono Nembrotte, smarrito tra smarriti, e lo ricordano in Sennaar cosí superbo.

> Vedea Troia [in cenere e in caverne.]

L'anima a tanta bassezza corre con la mente all'antica grandezza di Troia, e l' istantaneo paragone le pone in bocca una subita esclamazione. Avete qui dunque due termini, il passato ed il presente congiunti nella ricordanza; due momenti che escono fuori sotto l'aspetto di pensieri in contrasto piú che d' immagini; l' impressione uccide la descrizione. Prendiamo questo ultimo esempio:

> Vedea Troia [in cenere e in caverne.]

La vista di quel cenere e di quelle caverne produce una cosí subita impressione sull'anima, che prorompe in una esclamazione di meraviglia: la visione rimane strozzata. Dice Dante:

> Morti li morti [e i vivi parean vivi.]

Fatto sta che quantunque dica di veder cosí bene, egli ci nasconde quello che vede per la troppa fretta che ha di mostrarci quello che sente; e chi di voi mi dirá che cosa è quel

segno che mostra Troia sí vile? Quando io dico: « e le biade ondeggiar dove fu Troia », io veggo un campo di biade in luogo di Troia; ma quel segno rimane lí senza forma; è un abbozzo di visione, le prime linee dalle quali dee uscire il quadro; non vi è ancora quadro, l' impressione ha ucciso la descrizione. L'unica specie di bellezza che può patire questo genere, è il pensiero, un pensiero a contrasti, il quale, quando è felicemente serrato in un verso solo, rimane incancellabile nella memoria del lettore:

> . . . . . Crasso,
> [Dicci che il sai di che sapore è l'oro.].
> Sangue sitisti, [ed io di sangue t'empio.]

Una specie di bellezza, che troviamo ne' *Trionfi* e nella *Bassvilliana*, come:

> Primo pittor delle memorie antiche.
> Un gran delirio che chiamò sistema.

Ma chi di voi sa dirmi a che proposito ha detto il Petrarca quel verso, e di quale insieme fa parte? È un bel verso, che rimane pensiero staccato nella memoria; un bel braccio che non sappiamo a qual corpo appartenga, un suono di un'armonia dimenticata, che freme tutto solo nel nostro orecchio; perché in quelle poesie non vi è un tutto organico, ma solo qua e colá di bei pensieri e di bei suoni dispersi. Ma Dante non si sta contento a questo, e lavora la forma, sicché la conduce ad una perfetta descrizione. La moltitudine esprime i suoi risentimenti collettivamente, in tre o quattro parole comprensive, che chiudono in sé tutta una serie d' idee. Finché quel concetto è posto innanzi alla moltitudine delle anime purganti, rimane in un vago indeterminato. Scegliete ora di quelle anime una che pensi e senta come individuo quello che innanzi ha sentito in comunanza colle altre, e ne uscirá una poesia piú figurativa. Quest'anima è Dante, che sta in purgatorio per lo stesso fine delle anime purganti, e pensa e soffre e sente nella stessa guisa. La

vista di que' *bassorilievi*, que' *ricordi di colpe umane lo attirano* a sé, e vi si addentra e vi si dimentica: stato dell'anima che dicesi estasi. In questo stato l'anima vede farsi dentro di sé una luce improvvisa, in mezzo alla quale pullulano immagini sopra immagini, l'una dall'altra, come bolle di acqua, che gonfiano e sgonfiano:

> a guisa di una bulla,
> *Cui manca* l'*acqua sotto* qual si feo;

e l'universo visibile si dilegua innanzi all'occhio fiso solo in questa visione interiore, in quest'altro mondo che ci luce al di dentro, di modo che il suono di mille trombe non basterebbe a svolgere l'anima dalla sua contemplazione. Attonito il poeta innanzi a questo fenomeno, vedendo chiaramente senza che il senso *gli porga nulla innanzi, ne reca* la cagione a Dio.

> Oh imaginativa, [che ne rube
> Talvolta sí di fuor, ch'uom non s'accorge
> Perché d' intorno suonin *mille tube!*]

Il pensiero non rimane ora in questo pallido indeterminato; *perché in* questo stato di furore divino esso esce, esso rampolla da un'anima esagitata, dal di dentro d'una fantasia esaltata, fatta alta: «Poi piovve dentro *all'alta fantasia* ». Prendiamo ad esempio il martirio di S. Stefano. Il poeta nel girone degli irosi si sente rapire in estasi, e la fantasia gli pone innanzi vivi e presenti alcuni esempli d' ira. Tra l'altro contempla il giovine Stefano lapidato; ed il contrasto esce subito fuori, *da una parte* gente cieca di sdegno che gitta pietre contro il santo; ed il giovine che cadendo prega perdono a' suoi nemici: è il peccato dell' ira, che ha *la sua confutazione* nella mansuetudine del santo. Ma il contrasto non rimane un semplice concetto; vi è la fantasia di un uomo ratto in ispirito, che vede con l' immaginazione piú vivamente che non con l'occhio. Vede la folla nell' ira de' suoi movimenti, e in quelle grida selvagge, *che manda* fuori quando è inferocita; vede il santo in un'attitudine pittorica, in un doppio movimento corporale in

contrasto, la persona che aggravata dalla morte s' inchina verso terra, e gli occhi costantemente levati al cielo, preganti pace e perdono: attitudine imitata da molti pittori, che esprime assai bene il soprastare dell'anima nell'abbandono del corpo. Qui il concetto è fuso compiutamente nell' immagine. Ma il concetto rimane pur sempre implicato nel particolare degli esempli; astraendolo da quelli, il concetto non è se non il peccato amabile seducente, che in purgatorio si scopre nudo e brutto. Il poeta, pervenuto verso la fine del purgatorio, acquista chiara coscienza del significato di quelli esempli, e gli si rivela il concetto nella sua forma generale, lotta tra il peccato e la virtú, che gli appariscono in sogno sotto l'aspetto di due donne simboliche. Nel sogno l' immagine è abbandonata a se stessa, povera di pensiero, scarsa d' impressioni: qui dunque il concetto, ancorché nel suo significato generale, è rappresentato in tutta la sua concretezza; ed i tratti deformi della donna, il suo tramutarsi innanzi allo sguardo di Dante, la dolcezza del suo canto, che nell'amabile sprezzatura del verso ci fa presentire lo stornello toscano, e l'ultimo verso, che con la rapiditá dell' impressione esprime il subito scomparire del vizio tosto che è fatto nudo; tutto questo è detto con grande ricchezza di determinazioni e gradazioni. È lo stesso concetto diversamente lavorato; e se paragoniamo il primo verso da che siamo partiti a questa forma sí ricca a cui siam giunti, possiamo estimare la feconditá di una fantasia, che conduce la forma da quel semplice ed arido tema a tanta pienezza di descrizione. Da prima i due termini sono appena enunciati; poi si fondono insieme, e l'uno diviene il fatto e l'altro lo stile; poi lo stile si spicca dal fondo e si pone come idea principale; e la rappresentazione diviene un'antitesi di due pensieri, crudi ancora e grezzi, che acquistano tutta la pienezza dell' immagine nella visione estatica. Il concetto da ultimo si sviluppa dal particolare, e si manifesta in una forma generale e simbolica, che nel sogno viene individuata in due donne, e vi si mostra in tutto il concreto della descrizione.

Le virtú sono parimente ricordate ed intagliate; ma sullo stesso terreno con le stesse forme, essendo il contenuto diverso, nasce una diversa poesia. Lo vedremo nell'altra lezione.

Lezione XI (XXXIII)

[VARIA FORMA POETICA DEGLI ESEMPI DI VIRTÚ NEL PURGATORIO]

Le anime per disavvezzarsi dalle abitudini terrene si sforzano a prendere nuovi abiti, ricordando le colpe o contemplandole intagliate. E poiché le colpe non sono piú il soggetto che le fa e le pensa, ma un oggetto estrinseco alle anime, la poesia si fa descrittiva. E vedemmo come da una semplice enunciazione il poeta si è levato fino alla ricchezza della descrizione nella visione estatica e nel sogno. Queste abitudini sono ordinate a fortificare nelle anime il santo orrore del male, perché elle se ne tengano lontane. Ma il tenersi lontano dal male è virtú negativa: la virtú non è posta in non far male, ma in far bene. E però come le anime ricordano e contemplano le colpe per astenersi dal male, cosí ricordano e contemplano le virtú per sforzarsi di salire al bene, perché nella loro coscienza entri il paradiso, che non è astinenza ma opera, ed è conceduto non agli esseri negativi, ma agli uomini virtuosi, cioè operosi fattivi. Cosí nel girone de' golosi le anime si affollano intorno a un albero di odorifere poma, di su dal quale sentono suonare una voce, che ricorda loro le lodi della temperanza. Cosí nel girone de' superbi s' incontrano intagli finissimi, dove le anime veggono esempli d'umiltá. Veggono Maria all'annunzio dell'angelo prostendersi ed umiliarsi dicendo: « Ecce ancilla Dei ». Veggono Davide trescare discinto innanzi all'arca del Signore. Veggono Traiano in tutta la pompa della sua imperial maestá porgere orecchio a' richiami d'una

femminella e farle ragione. Il poeta adunque si trova sullo stesso terreno, ed a mano gli stessi mezzi poetici: le colpe sono ricordate e intagliate; e le virtú sono ricordate e intagliate; ma perché il contenuto e l' impressione è diversa, la poesia è diversa. Ne' vizii l' impressione è contraria alla rappresentazione; è una impressione reagente, ripugnante; e però la forma è un'antitesi, un contrasto tra il peccato e l' impressione, tra il peccato quale fu e quale appare alle anime. Due termini, che stannosi di rincontro, pensieri piú che imagini, enunciazione piú che descrizione: perché l'anima non ferma lo sguardo sopra un oggetto che abborre, non s' intrattiene a farne la descrizione; vedutolo appena ne torce lo sguardo e reagisce. La descrizione è possibile nel sogno, perché nel sogno l'anima è in preda all' immaginazione e al senso, e Dante dormendo si abbandona alla contemplazione della donna ed alla dolcezza del suo canto; e come piú egli la guarda, e piú la si fa bella alla sua fantasia, perché piú è stimolato il senso, e piú lavora l' immaginazione; cosí egli può considerarla parte a parte e farcene la descrizione. Ma quando la donna santa fendendo i panni dinanzi a colei, gliela mostra nuda; credete voi che il poeta descriva ora la sua bruttezza, come innanzi ha descritto la sua falsa bellezza? La descrizione qui è bruscamente troncata; la sua subita impressione di disgusto che egli riceve rompe a mezzo il sogno ed il sonno. Ma nella virtú l' impressione è d'accordo con la rappresentazione: l'anima vagheggia nella virtú il suo ideale, e la considera con compiacenza: quindi la descrizione è perfetta fin dal principio. E poesia ammiratissima è la descrizione degli intagli di Maria di Davide e di Traiano, de' quali vi voglio intrattenere quest'oggi. È un lavoro scultorio, che la poesia vi rappresenterá questa volta: è il poeta, che si fa interprete dello scultore: la natura è stata idealizzata nella scultura: che cosa fará il poeta? La poesia si fará copiatrice, riproduttrice dell'arte sua sorella, o le aggiugnerá qualche altra cosa? E che cosa le aggiugnerá? Cominciamo dal fatto per maggiore chiarezza. Se aprendo un romanzo, vi abbattete in descrizioni, non è egli vero che voi sentite una certa impazienza; e vi ci rassegnate con quella

mala voglia, che patite una cattiva musica, pestando i piedi e domandando che si alzi la tela e si cominci la rappresentazione? Allora l'attenzione si sveglia e si prende interesse, quando il romanziere dopo que' preliminari descrittivi v'introduce nel pieno della vita, mostrandovi caratteri e sentimenti in azione, quando alla descrizione succede il dramma. Dalle descrizioni in genere scendiamo alle descrizioni di statue e di quadri. Giorgio Vasari ha scritto *Vite di eccellenti pittori* lodatissime, dove ha fatte molte descrizioni di quadri. Prendetene una, ed al terzo o quarto periodo voi non potete tirare innanzi; e sentite in voi qualche cosa che se non fosse la riverenza dovuta al Vasari, si potrebbe chiamar noia; e se facendo atto di pazienza vi risolvete a continuare insino alla fine, vi rimarranno in mente fluttuanti [immagini] di teste e braccia e gambe e occhi e nasi, senza poter raccogliere quel cumulo di particolari in uno e senza acquistare un' immagine adeguata del dipinto. Mi direte che ciò è difetto di stile; che la maniera del Vasari, come di quasi tutti i cinquecentisti, è alquanto grave e faticosa; sta bene: e voi prendete uno scrittore moderno, che si faccia leggere volentieri. Prendete Pietro Giordani, il cui stile è alcunché rettorico e artifiziato, pure non senza vivacitá e splendore, che cessa la noia. Prendete la sua *Psiche*, tenuta meritamente come uno de' suoi capilavori, e dopo lette due o tre pagine, non perciò vi farete un' immagine della statua del Tenerani. Quella fronte sparsa di malinconia, quel volto grazioso e caro sono immagini indeterminate, e per nessun modo voi potrete con questo e quel particolare formar nella mente la Psiche, com'ella è nella sua unitá di statua. E se mentre voi vi ci adoperate indarno, sopravvenga qualcuno e vi dica: — Eccola, è dessa! — mostrandovi la statua; in un sol girar d'occhi voi abbracciate quello che con tanto studio non siete riuscito a comprendere. Tale è il fatto giudicato dall' impressione: la scultura veduta si comprende subito e genera un godimento estetico immediato; descritta, lasciamo stare la noia, si comprende a stento ed a stento si giugne a raggranellare e comporre i particolari per riuscire ad una specie di sintesi. Certo, o

signori, io non voglio esagerar la mia tesi: si riesce ad una specie di sintesi, ma faticosa e riflessa, che non ha in sé niente di poetico: è una costruzione, anziché una intuizione, una percezione immediata della cosa, ed il godimento che di lei viene non è estetico, perché non nasce nell'atto stesso della contemplazione. E perché ciò, o signori? Perché lo scarpello e il pennello rappresentando il corpo produce una visione ed un godimento immediato; e la parola mal vi si prova e non riesce che ad una sintesi prosaica, ad una unitá riflessa. Perché la natura non può essere rappresentata da tutte le arti allo stesso modo, ma sotto questo o quell'aspetto secondo la materia e l'istrumento di ciascuna. La scultura ha a' suoi servigi la pietra ed il marmo e può esattamente riprodurre le linee, le figure, le attitudini, le movenze, la parte esteriore della natura, il corpo. Manca a quel bel corpo il movimento e la successione, il sentimento ed il pensiero. E come il corpo per sé non è artistico, ma in quanto è espressione dell'anima, lo scultore si studia, perché dalla fredda pietra emerga un simulacro di vita, inducendo nel marmo rigido la morbidezza della carne, e scegliendo tali attitudini e movenze, che aiutino la fantasia a passare di lá da quelle e cogliere sotto le delicate apparenze il moto interiore. L'anima pare con piú chiarezza nella pittura; perché ella ha qualche cosa piú potente assai della pietra e del marmo, flessibile e quasi incorporea, la luce, graduata ne' colori, che prima dona alla cieca statua l'occhio, parola dell'anima; e poi con le sue gradazioni e ombre e chiaroscuri e mezze tinte aiuta assai piú l'illusione, e sparpaglia sulla tela qualche cosa di tremolante, che simula il movimento e la vita. Ma architettura, scultura o pittura che siasi, queste tre arti dette plastiche o corporali, una cosa mostrano all'occhio, un'altra lasciano nell'immaginazione: mostrano all'occhio il corpo, lasciano all'immaginazione l'anima; il corpo è l'espresso, l'anima è il sottinteso, che elle lasciano indovinare, come non buone a rappresentarla direttamente. A questo difetto delle arti plastiche supplisce la parola, che nulla mostra al senso, non vi dá figure o colori, ma comunica da anima ad anima senza mezzo di corpo; e perciò

potentissima ad esprimere la parte interiore della vita, i sentimenti e i pensieri. Ma ella non ha la stessa efficacia a rappresentare lo spazio; e qui trova formidabili concorrenti nelle arti plastiche, che in questo la vincono a gran pezza. Se io vo' spiegarvi la positura di monti, di fiumi, di regioni, di cittá, per quanto la mia parola sia chiara e voi vi sforziate a tenermi dietro, non sará mai vero ch' io faccia impressione sulla vostra fantasia, né che voi vi figuriate quello che espongo, se non pongo mano ad una carta geografica, se la parola non domanda aiuto alla figura e al colore. E cosí accanto alle descrizioni de' romanzieri si pongono le figure, non certo a spiegare i caratteri e i sentimenti, ma il di fuori de' personaggi: non rappresentano ciò che è movimento e successione, ma ciò che rimane immobile nello spazio. Il che spiega perché il dramma piú che ogni altro genere poetico ha efficacia sulla fantasia; perché ivi la parte figurativa, il luogo dell'azione, non è descritto con le parole, ma è lasciato alle arti plastiche ed agli attori; ed alla parola rimane quello in che è regina, l'espressione de' sentimenti. Ciò posto, che cosa fará il poeta che voglia rappresentare un lavoro scultorio? Riprodurrá la figura e le attitudini? Ma a questo la parola è insufficiente; perché la figura ti offre uno spazio contemporaneo alla vista; e la parola è successiva e ti presenta le cose l'una appresso l'altra: la parola disgrega quello che nello spazio è congiunto. Che cosa fará dunque il poeta? Non può, non dee riprodurre il corpo, ma impossessarsi di quel lavoro e farlo suo e trasformarlo in poesia: l'oggetto che lo scultore vede come scultore, egli dee vederlo come poeta: lo scultore rappresenta il corpo per farci indovinar l'anima; egli rappresenta l'anima per farci indovinare il corpo. Rappresenta l'anima, cioè a dire supplisce, compie il lavoro dello scultore, dá alla statua quello che non può lo scarpello, le dá il movimento e la successione, le aggiunge il sentimento e il pensiero. Per lasciarci indovinare il corpo, non riproduce la figura in tutti i suoi accidenti, ma sceglie alcun tratto piú direttamente congiunto con l'anima, dal quale si possa argomentare il rimanente del corpo scultorio: o piú tosto, il corpo che arguisce il lettore non

è giá proprio quello che ha figurato lo scultore; ma un corpo fantastico piú o meno rassomigliante a quello: perché il poeta non è il critico e l'interprete dello scultore, che ci dia una notizia esatta della statua; ma un artista che prende il lavoro nello stato che lo ha lasciato l'artista suo compagno, e dotato di piú possente istrumento lo conduce ancora piú alto: all'ideale della scultura aggiunge l'ideale della poesia. Cosí lo scultore divino sul marmo del purgatorio rappresenta l'Annunziazione, scolpendo le figure dell'angelo e di Maria. Che fará Dante? Riprodurrá le due figure? Non un tratto solo, che accenni a questa intenzione. La fantasia poetica, stimolata dalle due immagini egregiamente scolpite, segue a lavorar di sopra, e quel marmo innanzi a lei si fa mobile e tiepido, e quella bocca si schiude alla parola. La poesia rappresenta l'espressione che esce dalla figura, non la figura: guardate l'intaglio e quella figura vi sta netta innanzi; leggete la poesia, e quella figura vi fluttua innanzi come un'ombra; perché nella scultura la figura è l'espresso che s'offre al senso, e nella poesia è il sottinteso che s'offre all'immaginazione. Cosí nell'intaglio di Davide vede il poeta gran folla intorno all'arca che canta e incensa; e la fantasia spronata dalle attitudini vivaci vede quelle bocche cantare, quantunque l'orecchio non oda, e vede quell'incenso fumare, quantunque il naso non senta odore. Cosí nell'intaglio di Traiano le aquile intessute in oro che sovrastanno al capo imperiale appariscono alla fantasia agitate dal vento, mobili e svolazzanti. Ma ciò non basta. Non che la poesia aggiunga alla statua il movimento e la vita intrinseca; dee addentrarsi nell'anima e sorprendere i suoi secreti. Non basta che l'angiolo sembri che parli; ma il suo atteggiamento è tale, che se ne può argomentare il significato delle parole; e Maria è in tale attitudine d'umiltá che nel suo atto si veggono impresse le sue parole, come figura nella cera. Con non minor maestria è rappresentato il sentimento che spinge Davide a trescare innanzi all'arca. Lo scultore vi rappresenta un uomo che balla. Il poeta dá a quell'atto il significato e il sentimento:

E piú e men che re era in quel caso.

Egli continua la scultura e vi aggiunge *il lavoro* della sua mente. Il sentimento di Davide è messo in rilievo dal contrasto di Micol, che sta affacciata ad un terrazzo, la quale nel cogliere il marito in quell'atto a suo parere plebeo, sta «come donna dispettosa e trista». Il poeta ha espresso il sentimento, lo *scultore esprime* la faccia sulla quale traspare il sentimento. E cosí, in che modo il poeta ha rappresentato la femminella inchina e supplichevole a Traiano? Non rappresenta *egli giá l'atto in cui* è la donna, ma l'espressione di quell'atto; è un atteggiamento che esprime pianto e dolore: lo scultore rappresenta l'attitudine, e dall'attitudine vi fa indovinare il sentimento; il poeta vi rappresenta il sentimento, e dal sentimento vi fa indovinar l'attitudine. Ed è in questo intaglio che Dante ha portato tant'oltre il suo sentire poetico da passare il limite della scultura. Egli vede *la* donna e *l' imperatore cosí atteggiati, che ne cava* il senso delle parole: la donna prega; l' imperatore risponde: — Aspetta il mio ritorno. — Ma la fantasia poetica non s'arresta qui, e prende la carriera e costruisce tutto il dialogo che ha dovuto aver luogo tra i due, insino a che l' imperatore commosso non ceda alle preghiere. Trascinato dall'istinto poetico, egli ha sforzato la natura del marmo e datogli movimento e *successione; i due personaggi* cambiano atteggiamento secondo i sentimenti da cui sono dominati; la figura dell' imperatore si moltiplica in quattro figure corrispondenti alle quattro volte che parla, supponendo ciascuna risposta un sentimento e quindi un atteggiamento diverso; il poeta ha trasformato il marmo in parola; ha immaginato un marmo poetico che si muove e cangia. Scultura umanamente assurda, epperò il poeta la chiama mira*colosa opera di Dio, e* la *divinitá* della scultura non è altro se non la scultura innalzata a poesia e fatta parola.

Tali sono le visioni e gli esercizii delle anime per fuggire il male e seguire il bene. Ma nella serena regione in cui stanno non solo elle sentono, ma giudicano il bene ed il male; sicché con la parte descrittiva si accompagna la didascalica, di cui vi terrò discorso domenica, che sará l'ultima mia lezione.

Lezione XII (XXXIV)

[LA FORMA POETICA DELL'ELEMENTO DIDASCALICO NEL PURGATORIO]

La poesia si è fatta descrittiva; gli uomini dell' inferno sono attori passionati, sono lo spettacolo; gli uomini del purgatorio sono spettatori; le passioni che un tempo ferveano nel lor cuore, sono ora fuori di loro, offrentisi alla memoria o alla vista, ricordate o intagliate: spettatori, manifestano le loro impressioni, s' indegnano o applaudiscono secondo lo spettacolo. Sono essi almeno spettatori poetici? si mescolano, si obbliano nello spettacolo? Le passioni non hanno virtú di turbarli, di commuoverli; essi rimangono fuori dello spettacolo, e vi si pongono al disopra, simili ad uno straniero, che stando di qua da una folla tumultuante ragioni tranquillamente sulle origini delle rivoluzioni e sulle cause di quel perturbamento. Quindi il didascalico è intimamente congiunto col descrittivo; le anime veggono, sentono e giudicano: nella poesia ci ha tre elementi, la visione, l' impressione, ed il giudizio: delle due prime parti si è giá discorso: resta l'ultima cioè il giudizio. E qui tre specie di quistioni mi si affollano innanzi. Una quistione storica: — Quando la scienza penetra nella poesia? Quando vi penetra come erudizione, per esempio ne' poemi del Fracastoro e del Vida? Quando vi penetra per necessitá di condizioni sociali, come ne' poemi orientali e ne' poemi primitivi biblici e nella *Divina Commedia* e nella poesia odierna? — Una quistione filosofica: — Può la scienza penetrare

nella poesia? Il vero ed il bello sono la stessa cosa sotto forme diverse, o si escludono a vicenda? Vi è un punto di contatto, un campo comune nel quale s' incontrano e si abbracciano? — Una quistione estetica: — Posto che la scienza possa entrare in poesia, in che modo vi può? In che modo il poeta dee lavorare e trasformare la scienza, sí che ella non acquisti una forma poetica rimanendo scienza, ma cessi di essere scienza e diventi poesia? Il soggetto mi sta innanzi in tutta la sua ampiezza; ma trattarlo qui sarebbe prematuro; il suo luogo è nel *Paradiso*, perché qui la scienza è un momento brevissimo di tutta la vasta concezione, e nel *Paradiso* è esso tutta la concezione, essendo il paradiso il mondo dello spirito, della pura intelligenza, e quindi essenzialmente didascalico. Mi restringerò dunque ad esporre le forme, sotto le quali il didascalico comparisce nel *Purgatorio*.

Comincio a porre un principio oramai fuori di ogni contestazione: il poeta dee rappresentare, non dimostrare; e perché la veritá sia rappresentata, ella dee esser visibile, tale cioè che si offra al senso ed alla fantasia. Ma non fu questa la via, per la quale si misero i poeti al tempo di Dante, i quali, partendo dal presupposto che la poesia è vero del vero e secondo il detto di Dante una veritá nascosta sotto menzogna, si proposero di mostrare in versi questa e quella veritá; a quegli artisti quel pubblico. Il pubblico di quel tempo reputava maraviglia d' ingegno Brunetto Latini per le cognizioni sparse accumulate nel suo *Tesoretto*, e celebrava le canzoni filosofiche di Guido Cavalcanti, stimando leggera cosa e quasi trastullo d' ingegno le sue poesie delicatissime a Mandetta, che fanno di lui il precursore del Petrarca. E qual meraviglia di questi giudizii popolari, quando vediamo due secoli dopo il Tasso chiamar miracolo d'arte e di scienza maritate insieme le tre canzoni del Pigna, che oggi si nominano solo perché il Tasso degnò di farne un comento? Questo errore, durato in Italia fino a' tempi del Tasso, anzi fino al Gravina, anzi fino a' nostri giorni mediante la tradizione immobile delle scuole e de' pedanti, questo errore avea fin dal Trecento messe salde radici: Dante stesso partecipava a quest'errore. Io non istò qui come un predicatore, per farvi il

panegirico di Dante; io non ho niente a palliare o scusare; Dante non ne ha bisogno. Non vi è uomo sí grande, che non sia ad immagine del suo tempo: Dante partecipava a quest'errore: e spesso nel *Paradiso* si propone uno scopo prettamente scientifico, e vi adopera una forma prettamente scientifica. Nel *Purgatorio* vi capita una o due volte solamente: ve ne darò un esempio. Dante domanda come l'amore conduca al male; la risposta di Virgilio è espressa con una nettezza maravigliosa, con una brevitá filosofica, che grazie alla proprietá de' vocaboli non nuoce alla chiarezza, anzi l'aiuta; ma non è poesia; è prosa, perché l'autore si propone di spiegare una veritá, ed il poeta rappresenta, non spiega; è prosa, perché la veritá vi è sviluppata per via di dimostrazione ed il poeta rappresenta non dimostra; è prosa, perché la dimostrazione è fatta con linguaggio e con le formole della scuola, le quali si fanno via attraverso alla forma poetica, come son quelle distinzioni e suddistinzioni, e come nel verso:

Resta, se dividendo bene stimo.

Dante vi capita un par di volte; in tutto l'altro ammireremo la vittoria del poeta sul critico, dell'ingegno sulla dottrina, e la scienza è piú o meno trasformata sotto l'alito della fantasia.

Cominciamo dal fatto. Finora ci è stato innanzi lo spettacolo; i sensi, la fantasia, il cuore sono stati a volta a volta allettati. Assorti nello spettacolo, noi non ci siamo curati di chiarirne le parti oscure, simili agli spettatori, che sentono con impazienza qualsiasi spiegazione che dar voglia un attore, intenti solo ad appagare il senso e la fantasia. Ma in questa progressiva trasformazione e dissoluzione della carne, in questo perenne movimento dal senso all' intelligenza, noi siamo giá pervenuti a tanta calma di passioni, che possiamo ben soddisfare la nostra mente e chiarire lo spettacolo innanzi alla nostra ragione. Abbiamo veduto le ombre piangere e ridere e sentir fame e freddo. In che modo esprimono le loro sensazioni elle, nude anime, i cui

corpi stanno ancor ne' sepolcri terreni e non li riavranno se non nel giorno del giudizio universale? Abbiamo veduto le passioni tempestare negli uomini e condurli a grandi delitti. E che cosa sono queste passioni? che cosa è questa forza, santa sempre, che ora sospinge al bene, ora al male? E andando piú su, se questa è forza irresistibile, se noi siamo sottoposti agli influssi celesti, se vi è il fato o la Provvidenza; perché l'uomo dovrebbe essere premiato o punito di quello ch'ei fa? L'azione umana non è simile per avventura al cammino meccanico d'una pietra lanciata? Rispondere a queste quistioni egli è lo spiegare tutto lo spettacolo dantesco, la parte fisica e la parte morale, lo stato del corpo e lo stato dell'anima. Dante il fa; ed il fa spogliando la materia della sua cruditá scientifica ed amorosamente lavorandola. In che è posto questo lavoro? Innanzi tutto perché la veritá sia poetica, dev'esser presentata non come materia disputabile, ma come un fatto ammesso, non come qualche cosa che si dimostra, ma come qualche cosa che si vede; la poesia non dee contenere teoremi, ma assiomi; un poeta non dee parlare come un ragionatore, ma come un rivelatore o un veggente. E tali sono i caratteri della scienza ne' poemi orientali, ne' poemi biblici; tali nella *Divina Commedia*. Le anime nell'altro mondo hanno la ragione snebbiata dal senso; intuiscono direttamente il vero, veggono la veritá e dicono quello che veggono con la sicurezza e l'autoritá d'un oracolo. In questo modo si è vinta la prima difficoltá; la dimostrazione è esclusa dalla poesia. Qual è la forma che vi succede? Le veritá che costituiscono una scienza non sono astrattezze: sono forze vive, spirituali o naturali, che muovono il mondo. E quando voi non disputate intorno alla natura di queste forze, quando non disputate se dee esser questa o quella, quando me ne ammettete una qualsiasi, e me la dispiegate come operatrice in una catena di fenomeni; voi mi ponete innanzi qualche cosa che si muove e si succede nello spazio e nel tempo, voi narrate, non dimostrate: la scienza qui diventa realtá, diventa storia: ella è il poema dell'universo. E cosí quando noi leggiamo alcune filosofie moderne ontologiche, quando vediamo da un principio solo germinare come per incanto a poco

a poco tutta l'umanitá; a noi par di assistere allo spettacolo della creazione: a noi sta innanzi una epopea, anziché un trattato scientifico. Prendiamo la prima quistione: — Come le ombre possono esprimere le loro sensazioni? — Stazio che risponde a questa domanda, non intende giá a dimostrare alcun principio; egli fa la storia della formazione del corpo umano fin dall'alvo materno, anzi piú su fin dal primo movimento del sangue. Dopo i misteri della generazione, voi vedete il feto che cresce e si sviluppa come una pianta; poi la pianta si move, acquista sensi, prova sensazioni; l'anima vegetativa si trasforma in anima sensitiva; la pianta si trasforma in animale; poi Dio vi spira entro l'anima razionale che si fonde colle altre due. L'anima separata dal corpo per morte racquista la virtú formativa, ed operando sull'aria che la circonda si fa un corpo simile a sé, che prende una figura conforme alle sue sensazioni, il piangere, il ridere, il parlare, il sospirare:

> Indi parliamo, ed indi ridiam noi, ecc.

Or questo non è una dissertazione; è un racconto i cui protagonisti sono la natura e Dio. Incogniti al senso; ma che importa? Non vediamo il motore; vediamo il movimento; non vediamo la scintilla elettrica, ma vediamo con terrore poetico i suoi effetti nella folgore e nel terremoto. Egli è in questa mobilitá di cose che ci si succedono innanzi, in questa forma storica che è posta la prima condizione della poesia. Ma ciò non basta: il rimuovere la dimostrazione, il sostituirvi la forma storica è un ostacolo vinto, una negazione allontanata; ma non siamo ancora in poesia. Abbiamo il linguaggio di Teofrasto o di Aristotile; non ancora il linguaggio di Dante. I particolari che Dante ci espone, sono fatti e pensieri, materia intellettuale e sensibile, fatti che si presentano al senso, pensieri che si presentano all' intelligenza; ora i fatti ed i pensieri sono per sé una materia bruta, che dee essere trasformata perché diventi arte. Il pensiero per esser poetico dee uscire dall' intelligenza ed affacciarsi alla fantasia; e quando questa lo ha ricevuto in sé e lo

riproduce e lo ricaccia al di fuori, perché lo vediamo uscire di lá tutto trasfigurato e illuminato? Perché la fantasia non può ricevere in sé il pensiero come pensiero; mondo d' immagini, ella non sa concepire che l' immagine. Un filosofo si affaticava [a descrivere] ad un cieco nato il color rosso come il piú forte ed il piú vivace de' colori. — Hai capito? — gli disse da ultimo; e quegli con un'aria di capacitá: — Certamente, rispose: il color rosso dee essere qualche cosa come il suono della tromba. — Il cieco giudica la vista per mezzo dell'udito; la fantasia giudica il pensiero per mezzo dell' immagine. In questo Dante è onnipotente: la storia del feto passata per la sua fantasia ne esce fuori tutta rilucente d' immagini. Dee egli dire come l'anima spirata da Dio nel feto si fonde cogli umori vitali? E la fantasia gli presenta il calore del sole che si fa vino, congiunto all'umore che cola dalla vite. Dee egli dire come le anime danno all'aria una figura conforme alle loro sensazioni? E la fantasia gli presenta l'aria gravida di particelle acquee che prendono questo o quel colore secondo il raggio che riflettono in sé. Dee egli dire come quella figura si muta secondo che si mutano le sensazioni? E la fantasia gli presenta la fiammella che segue l' indirizzo del fuoco in tutto il suo movimento. Ma ciò non basta; noi siamo ancora nelle basse regioni della poesia. Se fosse altrimenti, se questo fosse poesia schietta, perché il lettore senza un grande indugio di volontá non si sforza a leggere questa parte didascalica? Che cosa vi è qui dunque che stanca il lettore, che resiste a Dante e che riman prosa? Vi è che Dante ha vestito ed ha abbigliato il pensiero, ma sotto quegli ornamenti il pensiero rimane pensiero, la scienza rimane scienza, vi rimane un elemento filosofico indistruttibile che turba il nostro godimento estetico, che invita a leggere chi vuol studiare filosofia, non chi vuol godere una poesia. Bello quel calore del sole che si fa vino, ma dirimpetto vi sta l'anima vegetativa e sensitiva e razionale. Bello quel fuoco che si leva in altura, ma dirimpetto vi sta la spiegazione d'un fenomeno morale, il desiderio che sale e sale, finché la cosa amata il faccia ire. E che vuol dire questo? Vuol dire che il pensiero è uscito dall' intelligenza,

è calato nella fantasia, ed è uscito di lá non trasformato, non fatto altra cosa. Vuol dire che la fantasia si è contentata di scegliere una immagine e di porgliela a lato per illustrarlo; ma non ha avuto la forza di trasformare lui, di rendere lui un'immagine, lo ha ornato, non lo ha trasformato. E qui è l'abisso che separa i poeti coloristi da' poeti creatori. I primi tanto pompeggiano piú di metafore e d' immagini, quanto si sentono meno atti a creare: testimonio il Seicento, che è il secolo metaforico per eccellenza, e che non ci ha dato alcuna creazione. Per contrario, che cosa sono la Rachele, la Matilde, la Beatrice, che cosa il Manfredi di Byron, la Margherita e l'Elena di Goethe? che cosa Silvia e Aspasia e Saffo e Bruto e Consalvo, se non pensieri filosofici trasformati e fatti forme d'ossa e di polpa? Prendiamo la seconda quistione. Si tratta della umana libertá. Ecco il pensiero. L'anima nel principio della vita è dominata dal senso: allettata da' piaceri, vi si abbandona e travia. Or Dante non esprime il pensiero in questa forma, e poi gli aggiugne un' immagine per adornarlo. Innanzi alla sua fantasia l'anima prima di esser nel corpo diventa una bella fanciulla nelle mani di Dio, che rapito vagheggia la sua creatura, piacente, ridente, folleggiante. Quando scende nel corpo, ella conserva questa letizia, questa festa di paradiso; e nuova della vita, inscia del bene e del male, memore delle gioie celesti, vaga di sollazzarsi, si abbandona al primo piacere che incontra e vi corre dietro. La Psiche de' Greci non ha piú freschezza, né piú realtá di questa divina fanciulla di Dante. Qui non ci è il pensiero e poi un' immagine a lui straniera, ma il pensiero divenuto fanciulla.

Tali sono i lineamenti della prima poesia del *Purgatorio*, descrittivo-didascalica; ma un poema non può riposare sopra questi soli elementi; non può esser composto di spettatori. Ci è bisogno di attori. La considerazione del male genera nelle anime il pentimento; la considerazione del bene introduce in loro il paradiso, cioè pace, amore, virtú. Le anime acquistano dunque alcune qualitá speciali, che si manifestano nell'azione. Non sono solo spettatrici, ma attrici; la poesia diventa drammatico-lirica.

Signori, mi sará egli dato di compiere questo lavoro? La vostra benevolenza continuerá ad incoraggiarmi? È appena un mese, è uscito in luce un altro lavoro straniero intorno a Dante, nuova concorrenza ad un'opera che dovrebbe essere italiana, il lavoro del Lamennais. Questo vecchio venerabile nell'etá di ottanta anni serbava tanta freschezza di mente da poter consacrare i suoi ultimi pensieri a Dante. Il suo lavoro fu troncato dalla morte: egli moriva, mormorando versi italiani, e con Dante nella fantasia. Il Lamennais aveva sí alto ingegno che a fare questo lavoro bastògli il suo proprio sospingimento, la sua voce interna che gli diceva: — Scrivi! — Quanto a me, vi confesso, che non sarei giunto a colorire il mio disegno, se non fossi stato aiutato da voi. Il desiderio di far piacere a voi, il timore della vostra disapprovazione, l'ebbrezza de' vostri applausi, e quella simpatica, quell'arcana comunicazione, che stringe insieme dicitore ed uditori, e dá al pensiero quel colore e quel movimento che invano si chiede nel silenzio del gabinetto; tutto questo ha cacciato me dall'inerzia, nella quale lunghi patimenti mi aveano gittato, e mi ha detto: — Avanti! — E s'io compirò questo lavoro, e se riuscirá cosa non al tutto indegna di Dante; io lo dovrò, piacemi il dirlo, a' miei amici, che mi hanno incoraggiato con tanta costanza, ed a' buoni torinesi, che mi hanno udito con tanto compatimento.

DAI RIASSUNTI DELLE LEZIONI
TENUTE A ZURIGO NEL 1856-57

IL PURGATORIO

Lezione VI

[L'elemento satirico; l'episodio di Sordello.]

Poiché nel mondo soprannaturale immaginato da Dante non vi può essere azione, si comprende di quanta importanza sono le impressioni, unico modo che abbia il poeta per manifestare i caratteri e le passioni. Le anime innanzi alla visione non solo pensano ma sentono; e sentendo si mostrano piú poetiche che pensando. Il loro sentimento non è l'espressione delle passioni di cui sono purificate, ma una reazione contro di loro. Sono uomini dabbene, che dall'alto della loro virtú fulminano i vizii. Onde all'elemento descrittivo e didascalico si aggiunge l'elemento satirico. Il fondo della satira come della commedia è la realtá, un complesso di particolari di costumi e di allusioni, che sono proprie di un tempo e che muoiono con quello. Onde qui sopratutto vi è una parte, che muore, come nelle commedie di Aristofane e di Molière. Una poesia, la quale si ristringe nei termini della realtá, muore con quella. E però il poeta deve sempre cogliere nel particolare la parte ideale ed umana, che si riferisca cioè all'umanitá e non alla tale o tale societá. P. e. è giá morto quel verso di Dante:

La vendetta di Dio non teme suppe;

ed al contrario vive nella memoria di tutti la terzina:

> Orribil furo gli peccati miei;
> Ma la bontá divina ha sí gran braccia
> Che prende ciò che si rivolve a lei.

Spesso il poeta si contenta di esprimere crudamente la realtá comentata e colorita dai sentimenti contemporanei. In questo caso la poesia ha il suo stile nell'anima commossa degli uditori; ma in altro tempo ma con altri uditori voi avete lí una parola squallida e senza vita. Cosí il racconto di Ugo Capeto dové produrre un grande effetto sui contemporanei, e non di meno la è una poesia arida, scarsa di colori, ed ha aria di cronaca. Trovi il nudo fatto senza contorni e scompagnato di caratteri e di sentimento, quantunque qua e colá non vi manchi un certo vigore di espressione che ti rivela Dante. D'altra parte nella rappresentazione ch'egli fa del papato il satirico è guasto dall'elemento didascalico, che vi prepondera troppo: la forma uccide il fondo. La poesia comincia a manifestarsi nella satira che ella fa de' Toscani; perché ivi hai il fatto compiutamente contornato. Vedi l'Arno in tutto il suo corso ed i paesi da lui attraversati perfettamente disegnati. Abbiamo il fatto ma non ancora i caratteri e i sentimenti; quegli animali simbolici non ti danno una immagine calda di uomini vivi. Al contrario nell'episodio di Sordello colui che parla rivela una grande ricchezza di sentimenti, e le persone e le cose sono rappresentate con tale pienezza di colori, che manifesta la veemenza dell'affetto ed il calore dell' immaginazione. Vi è insieme dell'eloquente e del poetico. L'occasione di questa satira è tolta dal sublime impeto d'amor patrio col quale Sordello, stato fino allora immobile, si gitta fra le braccia di Virgilio senza conoscerlo, sapendo solo che è del suo paese.

Questo spettacolo turba ed addolora il poeta pensando alle discordie fraterne d' Italia. Dante, come ghibellino, sognava la ricostituzione dell' impero romano con l' Italia a giardino o a centro. Di qui la sua opposizione al papa ed ai municipi e la

sua predilezione per l' imperatore. In questa opinione vi è una parte giá morta con le condizioni che la videro nascere, ed un'altra stabile perché radicata in fatti permanenti, l'unitá italiana. Questi diversi sentimenti voi li trovate con piú o meno di vigore in tutta la *Divina Commedia*. Qui traboccano fuori con impeto; e perciò lo stile annunzia fin dalle prime parole una selvaggia energia. Le parole sono comprensive ricche di idee accessorie, che ti si affollano innanzi. Tale è il verso:

Non donna di provincie ma bordello.

Quanta dolcezza in quelle « sol per lo dolce suon della sua terra »; e come lo stile cambia di un tratto, mettendo dinnanzi immagini per loro natura tenere e qui lugubri e strazianti: « di quei che un muro ed una fossa serra ». Si rivolge ad Alberto, gittando indietro ogni riguardo, parlandogli sul viso a tu e tu « tu e tuo padre », come uomo fremente di collera. Vi è bene qualche particolare che rimane troppo crudo, come:

E vedrai Santafior com'è sicura;

ma la maggior parte sono sfolgoranti d' immagini, come lá dove parla di Roma e nei versi rimasi celebri:

... Ed un Marcel diventa
Ogni villan che parteggiando viene.

Questo tuono d' indignazione si cambia ad un tratto in un tuono beffardo ed ironico, segno di estremo disprezzo per la plebe, che allora governava Firenze. E tira cosí insino a che giugne a un punto che non potendo piú contenere la collera compressa, si sveste della maschera dell' ironia, rinfaccia con veemenza alla plebe la sua incostanza. L'ultima immagine, cosí nuova e nella sua semplicitá tanto vera, suggella degnamente questa poesia.

Lezione VII

[Carattere del passato e del pentimento nelle anime purganti.]

Le passioni sono finora fuori delle anime, nelle quali non ci è che una semplice ripercussione di quelle. Si riflettono in loro e n'escon fuori sotto la forma d' impressioni. Ma le anime non sono semplici spettatori; sono anche attori; e perciò dopo di aver esaminato quello che esse veggono, bisogna esaminare ora quello che esse sono.

La base de' caratteri dee esser sempre la realtá. Ora nella realtá non si trovano uomini di un pezzo, una specie di linea dritta, nella quale non si trova che sempre lo stesso punto; ma un misto di bene e di male, di qualitá diverse e talora opposte. Le anime di Dante non sono quindi concezioni artificiali ed astratte, ma veri uomini, quantunque in un mondo soprannaturale: la poesia, diventando divina, non cessa di essere umana. Trovi in esse qualitá comuni che costituiscono l'elemento divino e qualitá proprie che costituiscono l'elemento terreno.

L'elemento terreno nell' inferno non è solo un passato ma un presente: i peccatori conservano ancora le passioni che ebbero in vita. Queste passioni sono spente nelle anime purganti, e perciò rimangono una semplice ricordanza. Non hai dunque che il semplice fatto, il quale ritorna alla memoria scompagnato dalle passioni, che lo fecero nascere. Ecco in che modo Jacopo del Cassero *(canto V)* parla del suo uccisore:

> Quel da Este il fe' far, che m'avea in ira,
> Forse piú in lá che dritto non volea.

Non è il linguaggio di un offeso ma di un giudice che definisce il fatto con tranquilla imparzialitá. La poesia di questo racconto è tutta nella descrizione del fatto, come in questa terzina dove il vigore è uguale all'evidenza:

Corsi al palude, e le cannucce e il braco
M' impigliar sí ch' io caddi, e lá vid' io
Delle mie vene farsi in terra laco.

E se pure affetti appariscono in questi racconti sono affetti gentili, trattenendosi il personaggio sopra i tratti piú commoventi. Cosí la Pia non fa menzione del suo amore, su di cui si trattiene con tanta compiacenza Francesca, non impreca al marito come fa Francesca; lascia indovinare la sua morte, e la sua anima gentile si riposa sul momento in cui il marito le poneva in dito l'anello. Questa maniera di raccontare si accosta alla forma didascalica: non sono uomini appassionati: sembra una riunione di uomini savii e tranquilli. Tale è il discorso tra Buonagiunta *(canto XXIV)* e Dante, dove il poeta coglie con tanto sentimento il fenomeno dell' ispirazione, ed è conscio dell' infinita distanza che lo separa da' suoi contemporanei. Tale è ancora il discorso di Oderisi *(canto XI)* sulla vanagloria; giustamente ammirato sí per il colorito locale, e sí per l'originalitá e sublimitá delle immagini. È un sublime negativo. La gloria vi è paragonata ad un « fiato di vento », al « color dell'erba »; e la lunga durata del nome rispetto all'eternitá è paragonata ad « un muover di ciglia ».

L'elemento terreno si congiunge col divino. E prima spunta fuori il pentimento. Ma il pentimento stesso è un passato che le anime non possono piú rifare con la stessa commozione. Tale è il pentimento di Adriano V; tale è quello di Buonconte *(canto V)*. Il pentimento s' indovina da qualche tratto, che come lampo illumina tutta la scena; come sono i due particolari: « nel nome di Maria finii » e l'altro:

E sciolse al mio petto la croce,
Che fei di me quando il dolor mi vinse.

Il pentimento comparisce in un modo piú distinto nel solo grande personaggio, che s' incontri nel *Purgatorio*, in Manfredi. La memoria di Manfredi era ancor fresca:

Bello era e biondo e di gentile aspetto.

Quantunque scomunicato confida nel perdono di Dio e si pente. Nelle sue parole trovi una gran fede in Dio, molta pietá, che gli fa adoperare tenere immagini per rappresentare il suo corpo; non ombra o d'odio o d' ira contro il papa, contro il pastor di Cosenza, contro i suoi nemici. Ma dove il pentimento si mostra veramente drammatico, è in Dante, il vero protagonista del purgatorio. Il pentimento per le anime è un passato, per Dante è un presente.

Lezione VIII

[Limite poetico del canto delle anime.
La casta bellezza del paradiso terrestre.]

Il pentimento è il concetto organico del purgatorio, nel quale si riuniscono i due termini opposti, la memoria della colpa e l'aspirazione alla virtú. Cosí nelle pene talora troviamo un' immagine del passato, come negli irosi, negli invidiosi, nei lussuriosi, talora un' immagine dell'avvenire, come nei superbi. Parimente nelle anime oltre alla memoria del passato troveremo quella pace e quell'amore, che esprime l'avvenire. E giá si è potuto veder questo in alcuni individui, come nella Pia ed in Manfredi, cosí spogli di ogni cattiva passione, di una natura sí dilicata e soave. Ma noi lo vedremo ancora piú spiccatamente [nei] cori, dei quali è privo l' inferno regno dell'odio. Le anime stanno tra loro come fratelli; incontrandosi si baciano una con una; insieme ricordano le colpe e le abborrono; insieme contemplano le virtú e se ne innamorano; effondono i loro sentimenti insieme, cantando a coro. Il canto è l'ultima espressione del purgatorio, la sua lirica. E se il poeta avesse composti de' canti, che esprimessero i diversi affetti delle anime, dolore, amore, pentimento, preghiera, sarebbero questi le gemme del poema, ma l'autore si è tenuto stretto ai canti della Chiesa, de' quali cita in latino il primo versetto. Certo questi salmi sono scelti con giudizio, e corrispondono al sentimento presente delle

anime. Cosí entrando nel purgatorio, intuonano il salmo: « In exitu Israel de Aegipto », cantato dagli Ebrei quando uscirono dalla servitú di Faraone. Ed ora cantano il « Te Deum », ora il « Salve regina », ora il « Miserere »; e quando un'anima va in paradiso, s'intuona il « Gloria in excelsis Deo! ». Un solo di questi canti è tradotto in italiano, il « Pater noster ». Il poeta dunque s'indirizza a certi tempi ne' quali si conosca il sentimento espresso dal salmo in tutto il suo sviluppo. Ma la poesia dee esprimere con pienezza il sentimento; e questa povertá subbiettiva dá al purgatorio un non so che di arido e di secco. Il poeta supplisce a questo difetto col mezzo delle forme, rappresentando nelle attitudini esteriori l'interno. Tale è quell'anima, che sta con le palme levate, e con gli occhi verso l'Oriente, come dicesse a Dio: « d'altro non calme ». Le stesse attitudini troviamo ne' gruppi, come nel canto III. L'autore che paragona il cascare de' dannati nella barca di Caronte alla caduta delle foglie in autunno, immagine funebre della morte delle umane cose; paragona le anime che entrano in purgatorio a pecorelle semplici e quiete, e la loro faccia pudica ed il passo onesto testimonia l'interna quietudine. Questi due termini li troveremo ancora nella natura. Il purgatorio esce dall'inferno, ma in una forma opposta andandosi sempre piú allargando, siccome i peccati sono sempre piú lievi, di modo che la lussuria, il primo peccato dell'inferno, è l'ultimo del purgatorio. Questa montagna è un misto di orrido e di ameno. Cosí dopo che il poeta ci ha presentato una lacca rotta ed un sentiero sghembo *(canto VII)* ci conduce in un seno, dove le anime cantano il « Salve regina », e dove con tanta freschezza e sentimento è descritto lo splendore dell'erbe e de' fiori e la soavitá degli odori. Né meno sentita è l'impressione del poeta alla prima vista del sole, ed all'alba nascente, che gli fa veder di lontano il tremolare della marina *(canto I)*. Con questo alternare si procede, in sino a che cessa il purgatorio, e l'anime bevendo nel Lete dimenticano il passato, bevendo nell'Eunoè acquistano la forza della virtú. Quindi l'anima ritorna nel primitivo stato d'innocenza; il che ha condotto Dante a collocare sulla cima del purgatorio

il paradiso terrestre, simbolo del celeste. Sono noti i giardini del Poliziano, dell'Ariosto, del Tasso, spiranti voluttá e mollezza. La descrizione di Dante è di quella casta bellezza che si richiede alla santitá del subbietto. Vi sono alcune immagini congiunte col sentimento che ne nasce, che si legano a tante altre immagini accessorie. Nel primo metter piede nella selva prova un certo sentimento ricreativo, vedendo la luce del giorno temperata dal verde dell'erbe e dalle ombre, e dalle fronde. S'incammina lento lento, quasi volesse sentire ad uno ad uno tutti gli odori. Vuol farci sentire quel sentimento di benessere che si prova quando sotto il calore del sole si sente battere nella fronte un'aura dolce; ed adoperando il verbo ferire, ne corregge il significato, dando cosí con questa correzione maggior risalto alla dolcezza dell'aura *(canto XXVIII)*. Con naturale passaggio viene alle fronde e agli uccelli, ed è una delle immagini piú belle della natura, quel mostrare, che ti fa, gli uccelli sulle foglie tremolanti, che bevono con tutta letizia le fresche aure del mattino, e cantano, mentre il sussurro delle fronde fa loro eco.

Lezione IX

[Dante attore del suo mondo. Differenze tra Dante e Faust.]

Nel punto che Dante salendo al paradiso terrestre passa da uno stato nell'altro, è utile che considerata la visione, esaminiamo un poco il veggente, la parte che vi rappresenta Dante stesso. Dante non è solo il poeta od il cantore del suo mondo, ma l'attore principale e permanente. Egli è per dir cosí l'aria della poesia, colui che esprime l' impressione od il sentimento di ciò che si vede. La visione che, trasformata in impressione, risuona al di dentro del cuore. Né è solo una semplice eco, un viaggiatore di ozio e di curiositá; ma il viaggio è ordinato ad uno scopo alto e serio. È lo stesso scopo del *Faust*. Ambi partono dal male per giugnere al bene. Senonché il male per Dante è la vita reale, gl' interessi terreni che gli hanno fatto obbliare

l'eterno; ed il bene è la contemplazione dell'eternitá, cioè a dire l'assoluta scienza, che mette capo in Dio, pura intelligenza. Per Faust il male è la pura scienza. Egli studia, studia senza riempiere il vuoto dell'animo e sente il bisogno di uscire dall'astrazione e gittarsi nella realtá. L'uno viaggia per i mondi dell' Eterno, l'altro percorre tutte le fasi del mondo storico antico e moderno. Egli è che il Dio di Dante è la scienza pura, il puro spirito; laddove il Dio di Goethe è il mondo vivente, lo spirito incorporato e realizzato. Donde nasce nella somiglianza dello scopo tanta diversitá nel contenuto delle due poesie. A ciò si aggiunge un'altra differenza. Amendue sono simboli dell' idea. Faust rimane rigorosamente simbolico; è l' idea fatta persona, nella quale non si trova altra qualitá che quello solo che si riferisce all' idea. Nessuna determinazione di luogo e di tempo; nessuna traccia di passioni, di partiti, di odii, d' inimicizie, di amori, d' interessi estrinseci alla concezione generale. Quindi dove l'allegoria non può esser colta, Faust rimane un personaggio freddo ed inintelligibile, massime nella seconda parte. In Dante al contrario ci sono due uomini, l'uomo ed il tale uomo, vale a dire del tal secolo, della tale cittá, del tale partito, con le tali passioni, convinzioni ecc. : ed è questa ricca personalitá che rimedia a quel non so che di glaciale e di astratto che è in tutte le allegorie, ed insinua il calore e la vita nella poesia. Sicché anche dove il significato simbolico rimane oscuro, resta la lettera vivente, che basta ad assicurare alla poesia un interesse permanente. Oltre a queste due differenze di fondo, c'è una differenza notabile di forma. Faust ha una chiara coscienza del suo successivo trasformarsi; e perciò può analizzare se stesso e manifestare drammaticamente quello che avviene nel suo spirito; indi la ricchezza lirica o subbiettiva del colorito. Dante quando si manifesta come il tale uomo, si esprime chiaramente e riccamente, come nelle sue parole a Niccolò III e nella sua digressione sull' Italia. Ma quando egli è un personaggio simbolico, e passa da uno stato nell'altro, sceglie una forma tutta particolare, che merita di essere osservata. L'uomo secondo il poeta non può rilevarsi dal male con le sole sue forze; gli è

mestieri la grazia di Dio. Quel pensiero che gli fa sentire *il male* e lo sospinge verso il bene è una ispirazione di Dio, un pensiero divino, di cui l'uomo non ha una chiara coscienza, che sfugge alla riflessione. E siccome in sogno l'uomo non è turbato dalla carne ed è meno soggetto alla riflessione, l'autore adopera il *sogno per esprimere* il confuso sentimento che ha del suo passaggio da uno stato nell'altro. Nel sogno, dice il poeta, la mente pellegrina

> Piú dalla carne, e men dai pensier presa
> Alle sue vision quasi è divina.
>
> (*canto IX*)

E altrove:

> Mi prese il sonno; il sonno che sovente,
> Anzi che il fatto sia, sa le novelle.
>
> (*canto XXVII*)

Perciò quando passa nell' inferno, cade come uomo preso dal sonno, e si trova nell' inferno senza che egli ne sappia il come. Quando passa nel purgatorio, sogna che un'aquila lo rapisce nella sfera del fuoco. Si accorge di passare da un punto a *un altro; non sa ancora per opera* di chi: è Lucia che era venuta a prenderlo. Quando ha espiato i quattro peccati piú gravi, gli apparisce l' immagine de' tre ultimi peccati; ma non sa chi sia la donna che ne lo libera: questa donna è Beatrice. Quando passa nel paradiso terrestre acquista una chiara coscienza del passato, della vita attiva, ed ha un presentimento dell'avvenire, della vita contemplativa. È il piú bel sogno della *Divina Commedia. Questi due stati sono rappresentati* sotto la figura di due donne, Lia e Rachele, delle quali l'una si adorna per farsi bella e potere un giorno mirarsi allo specchio, mentre l'altra sta immobile, in una perpetua contemplazione. Ma quando Dante è entrato nel paradiso terrestre al tutto purificato, riconosce Beatrice ed acquista una chiara coscienza del suo passato, cioè a dire ha una chiara cognizione del male da cui s'è liberato. *Qui dunque la forma* del *sogno sparisce e manifesta* se stesso subbiettivamente.

Lezione X

[L'oggettivazione in quattro personaggi del pensiero divino su Dante. Stazio e Matelda.]

Il pensiero divino che opera in Dante viene obbiettivato, od estrinsecato in quattro personaggi. Il primo impulso parte dalla Vergine, madre delle grazie, mediatrice naturale tra l'uomo e Dio, la quale « si compiange », cioè sente compassione dello stato di Dante. La compassione è manifestata in Lucia, nemica di ciascun crudele. La misericordia diviene attiva mediante l'amore, incarnato in Beatrice. Dante però non può ancora vedere Beatrice nel suo stato di perversitá; né vi giunge se prima non si purifica mediante l'aiuto di Virgilio, che non ha niente di divino, che è il pensiero puramente umano, e col quale Dante può entrare subito in comunicazione.

Il primo effetto del pensiero divino è che Dante si accorga di avere smarrito la buona via, ed aspiri a ritrovarla. Siccome questo pensiero viene dall'alto, Dante ne ha una oscura coscienza, come di chi sogna vedendo fantasmi anzi che idee. Cosí la terra ingombra di vizii, in cui si trova, gli pare una selva; e la via buona gli pare un monte irradiato dal sole. Gli antichi riducevano i peccati a sette, ed i sette a tre, superbia, lussuria ed avarizia, che gli appariscono in forma di Leone, di Lonza e di Lupa, e lui che sforzavasi di salire il monte ripingono verso le tenebre. Dante dunque per l'abitudine del male non può con le sole sue forze giungere a redenzione o libertá; qui comparisce l'elemento soprannaturale. De' quattro personaggi i due primi esprimono il semplice impulso, Beatrice e Virgilio esprimono l'azione e sono perciò attori. Comparisce Virgilio. Il quale, come Dante, è a un tempo simbolo e persona, e come deve essere ogni creatura poetica, ha tutta la pienezza della vita reale. La parte poetica che risplende in lui, non si riferisce giá al sapiente, al profeta, al mago, ma al poeta. Quando Dante lo conosce, dimentica il pericolo che corre, ed esprime

quel sentimento che provava verso di lui, misto di affetto, di maraviglia e di ammirazione. Omero Dante lo conosceva per fama; Virgilio è il suo maestro, il suo esemplare; ingenua ammirazione, che noi possiamo concepire in un tempo in cui non c'era altra letteratura che la latina, e dove i racconti maravigliosi come quelli dell' *Eneide* dovea[no] far tanto effetto sopra uomini ancora barbari e dominati dalla fantasia.

Virgilio conosce l' inferno; guida con sicurezza Dante; impera a' demoni; gli scioglie tutti i suoi dubbi. Ma nel purgatorio tentenna, chiede indirizzo o a questa o a quell'anima, e la sua guida divien sempre piú mal sicura, insino a che non viene in suo aiuto Stazio, il quale dopo esser stato 500 anni in purgatorio saliva al cielo. Stazio era imitatore ed ammiratore di Virgilio; ed il poeta se n'è giovato, per cavarne alcuni effetti drammatici. Il riso di Dante, la sorpresa di Stazio, quell' impeto di affetto, che gli fa abbracciare i piedi di Virgilio, obliando di essere un'ombra, danno vita a questo episodio.

Con questa doppia guida Dante giunge all'ultimo girone, ove un muro di fiamme lo separa dal paradiso terrestre. Sente il canto di lá che lo invita a passare e nasce una scena stupenda per una certa fanciullesca ingenuitá, con la quale è dipinta l'esitazione di Dante innanzi a quel fuoco. Rimane fermo con gli occhi a terra, con le mani giunte, quando al nome di Beatrice volge l'occhio a Virgilio, come un fanciullo vinto al pomo. Passato il fuoco, Dante è purificato e diviene libero, conscio del male e del bene; è egli stesso il suo papa ed il suo imperatore; non ha piú bisogno di Virgilio.

Entrato nel paradiso terrestre, incontra Matilde, secondo alcuni la vita attiva, secondo altri la Chiesa. Matilde è il presentimento di Beatrice, come il paradiso terrestre è il presentimento del celeste; Matilde è il celeste in forma ancora terrena, quindi quel suo riso, quella spensierata gaiezza, quel coglier fiori, tutte le attitudini di una giovinetta ingenua ed innocente. Il poeta le aggiunge ancora due qualitá, che hanno virtú di spiccarci dalla terra ed elevarci verso l' infinito delle cose celesti, la melodia del canto e la leggerezza del ballo. Ella canta come un angelo e

cammina come una silfide; ed il canto ci ruba la vista della forma e c' innalza al puro sentimento; ed il ballo spoglia il corpo della sua gravitá e gli dá qualche cosa di etereo e di spirituale.

LEZIONE XI

[Trasfigurazione e apoteosi di Beatrice.]

Matilde, cioè a dire l'anima nello stato d' innocenza, è la nuova guida di Dante, che dovrá condurlo al Lete ed all' Eunoè. Giunge al Lete, ma non può passarlo, se prima non compie la sua purificazione confessandosi e pentendosi. Al di qua del fiume non vede ancora il divino, ma ne ha un oscuro presentimento, sicché gli apparisce sotto forma simbolica. È una processione di tutta la corte del paradiso, e in mezzo ad essa un carro con sopravi Beatrice, doppiamente nascosta e dal suo velo e da una nuvola di fiori gittati dagli angioli, come sole ombrato da' vapori mattutini. Beatrice è nascosta agli occhi di Dante, ma non al suo cuore, che sente la sua presenza senza vederla. E come fanciullo che mosso da paura si volge alla mamma, si volge a Virgilio per dirgli:

> ... Men che dramma
> Di sangue m'è rimaso che non tremi:
> Conosco i segni dell'antica fiamma.

L'apparire di Beatrice è lo scomparire di Virgilio; e si sente la sorpresa e l'affanno del poeta nel ripetere tre volte che ei fa il nome della sua guida. Beatrice entra in scena. Chi è Beatrice?

Il bene secondo Dante è posto nella scienza. La quale ne' due suoi elementi umano e divino ti dá Virgilio e Beatrice. Ma Beatrice è idea ed è donna ed i due elementi sono indissolubilmente congiunti nella stessa creatura poetica. La storia di Beatrice è una storia volgare, la storia di tutti i giorni. Senza avvedercene noi ci trasformiamo e con noi uomini e cose. Beatrice amata da Dante che era ancora fanciulla ricevette la sua prima

trasformazione dall'amore. Divenne un ideale a cui l'amante attribuí tutto quello ch'egli sapea attribuire di piú perfetto. Cessò di essere la figlia di Portinari; divenne la figlia della mente di Dante. Questa Beatrice la troviamo nelle sue rime. Beatrice morí; la morte è una seconda trasformazione. Secondo il concetto cristiano il corpo è una prigione, e la morte è l'ora della libertá. Quindi i pittori rappresentano il cristiano morente circondato di angioli, e col sorriso diffuso sui tratti agonizzanti, presentimento del paradiso. E mai la morte cristiana non è stata dipinta con tanto splendore, con quanto in una canzone di Dante, nella quale immagina Beatrice salente al cielo. Beatrice morta diviene una santa, di una bellezza tutta spirituale; l'amore si spoglia di ogni furore di sensi, di ogni inquietudine di desiderio.

Dopo alcun tempo Dante dimenticò Beatrice; e quando nel tempo della sventura se ne risovvenne, era ella la stessa? Dante si era trasformato, e seco si era trasformata Beatrice. Noi sogliamo porre il nostro ideale in una persona amata; Dante l'avea collocato in Beatrice. E quando la persona amata sparisce, se tu non hai la forza di crearti un altro ideale, la tua vita rimarrá vuota senza scopo, una lunga agonia, o tu finirai come Werther e Iacopo Ortis. Ma se la tua anima è ricca e possente, tu avrai la forza di svincolare di colá il tuo ideale, e fattolo libero dargli nuove forme e nuove condizioni. Vi sono quattro o cinque parole che hanno virtú di far battere il cuore e che trovi di continuo ripetute nella storia sanguinosa del genere umano: religione, scienza, libertá, patria, umanitá. Queste idee però non operano, se non quando dalla fredda ragione sono calate nel cuore divenute immagini e sentimenti. Allora la mia idea mi ride e mi luce innanzi e prende bellezza di forma come fosse un'amata donna, e noi l'amiamo con lo stesso ardore onde abbiamo amato una donna. Questo nuovo ideale di Dante è la scienza, che egli chiama la donna gentile e la regina dell'universo. È il secondo amore che s'immedesima col primo; il secondo ideale che tira in sé i due primi. È l'idea fatta donna, fatta Beatrice, l'eterno femminino di Goethe.

Vedetelo qui. Se guardiamo il concetto generale, abbiamo la scienza che cava l'uomo dalla vita reale e terrena. Ma insieme abbiamo l'apoteosi di Beatrice santa, con una corona di angioli che intuonano « manibus o date lilia plenis ». L'interesse drammatico è però tutto in Beatrice donna che si lamenta con Dante della sua infedeltá. Alle parole di Beatrice Dante arrossisce in modo che non sostiene di veder la sua faccia nel chiaro fiume. Ma quando gli angioli cantano un salmo nel quale intercedono presso Beatrice e mostrano compatimento per lui, a quel modo che la neve soffiata dal borea ed indurita si liquefa al soffio del vento africano, Dante si sente intenerire e scoppia in lacrime e sospiri. È questa una semplice introduzione alla scena il cui concetto si chiarisce nelle parole di Beatrice.

IL PARADISO

Lezione I

[Il concetto e il problema del paradiso.]

Il *Paradiso* è poco letto e poco gustato; il che ben si attendeva il suo autore. Non di meno ha avuto i suoi appassionati, come il Balbo, Schlosser, Lamennais ecc. : e prima noi possiamo intorno a questo lavoro citare lo stesso giudizio dell'autore nella sua lettera a Can Grande della Scala. Ivi secondo il barbaro metodo di quel tempo esamina il contenuto materiale e lo divide in parti. Val a dire la sua critica si arresta su ciò che vi è di esterno, accessorio, accidentale, e non guarda alla parte intima e sostanziale del suo lavoro. Che nel *Paradiso* ci siano digressioni, argomenti, definizioni ecc., che ci sia l'« agens », il « finis » ecc., tutto questo si trova ne' piú mediocri lavori, e non è qui la grandezza del *Paradiso*. Noi seguendo le nostre impressioni, ed abbandonando sistemi e concetti astratti, vogliamo formarci un' idea di questo mondo.

Due cose ci colpiscono a prima giunta. Noi sentiamo che è un mondo nuovo, lirico, musicale, un altro genere di poesia, che quello dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. E fin dalle prime pagine veggiamo un entusiasmo che mai non abbandona il giá vecchio poeta. Aveva di poco lasciati gli studi dell'universitá di Parigi; la scienza è per lui ciò che vi è di piú alto, e quindi il suo paradiso ciò che vi è di piú sublime. Sentite in lui l'orgoglio di un

uomo che si sente al di sopra della gente volgare, quando rivolgendosi ai lettori comuni li esorta a lasciarlo; ché ora egli si mette in pelago, e potrebbero seguitandolo rimanere smarriti. Nelle altre due cantiche, si è indirizzato alla musa; e qui invoca Apollo stesso; e se riesce a manifestare l'ombra del regno celeste segnata nel suo capo, incoronerá se stesso di alloro, di cui l'avrá fatto degno la materia e la poesia.

Credendo Dante che la materia del paradiso sia la piú sublime delle poesie, e che egli il primo la tentava, non avea torto in tutto. Il suo paradiso è una poesia originale e vera. Originale, perché il paradiso antico, l' Eliso, non ha una compiuta esistenza poetica e rimane nel circolo della materia; vera perché il nuovo concetto che anima il paradiso cristiano corrisponde a quel bisogno d' indeterminato che è nello spirito umano e che si traduce in quelle forme vaporose evanescenti, che ci appariscono quando siamo o nuovi o stanchi della realtá. Ma Dante non vide che appunto per questo non avea una materia sufficientemente epica; poiché il concetto del paradiso è il progressivo svanire della forma, e la forma è il sostanziale della poesia. In che modo ha potuto Dante domare quella materia ribelle, e cavarne una forma epica?

Lezione II

[Soluzione del problema: la luce.]

Il concetto del paradiso è il divino, lo spirito puro, un di lá dell' immaginazione della poesia e dell'uomo, un trasumanare. Ma l'uomo vede tutto attraverso il corpo, sensatamente, e dapprima prende quel corpo come l' idea stessa, come Narciso che prese la sua immagine per corpo. Di qui la freschezza e la potenza di poesia ne' tempi barbari, e la ricchezza dell'Olimpo antico, dove ciascun dio ha la sua faccia i suoi attributi la sua personalitá. Tutto questo sparisce nel paradiso cristiano, dove il concetto sta spogliato di forma, anzi in opposizione con la

forma, fuori della poesia; e non di meno Dante dee darvi una forma se vuole innalzarlo a poesia. Il problema racchiude in sé un assurdo e bisogna incominciare dal rimuoverlo.

Nel paradiso tutto è spirito eccetto Dante che rimane uomo, e quindi il concetto non può rivelarsegli se non sotto forma umana o corporale. Ben egli dapprima prende quelle forme non per semplici « parvenze », ombre del vero, ma per il vero stesso; se non che piú tardi Beatrice lo fa cauto del suo errore:

> Cosí parlar conviensi a vostro ingegno,
> Perocché solo da sensato apprende
> Ciò che fa poscia d' intelletto degno.
>
> Per questo la Scrittura condescende
> A vostra facoltate e piedi e mani
> Attribuisce a Dio ed altro intende.

Cosí uno spirito veggendolo in questo errore gli dice:

> Vostro dire è mortal siccome il viso,
> Rispose a me; però qui non si canta
> Siccome Beatrice non ha riso.

Cosí l' immagine entra in paradiso, e Dante può rappresentare l' infinito corporalmente cioè poeticamente.

Quale sará questa forma? Nell' inferno vi è la forma umana nelle diverse attitudini del peccato e della passione; perciò scolpita, scultoria. Nel purgatorio vi è la forma umana comune, senza spiccate differenze individuali per l'assenza della passione. Nel paradiso la forma dee possibilmente rendere l' infinito; quindi dev'essere una forma semplice elementare evanescente. La forma si risolve nella pura luce, che fin da' primi tempi è stata sempre l' immagine dello spirito. Cosí nelle lingue tutto ciò che è spirituale si trova rappresentato con immagini tolte dalla luce. Nel paradiso gli oggetti perdono la loro individualitá, avviluppati di luce. Niente distingue l'un pianeta dall'altro; niente l'un uomo dall'altro; tutte le differenze qualitative sono

scomparse. E come tutti i corpi si risolvono in una sola forma, cosí tutti gli affetti sono amore, tutti i sentimenti sono beatitudine, tutti gli atti sono contemplazione. E l'amore, la beatitudine, e la contemplazione si mostrano anch'esse sotto forma di luce.

Luce intellettual piena d'amore,
Amor di vero ben pien di letizia,
Letizia che trascende ogni dolzore.

Ecco dunque tutto l'universo ridotto alla luce, materia di un'ode o di una canzone; ma come su di una forma tanto semplice si può edificare 33 canti? Aggiungi, che la luce non patisce qui alcuna determinazione, non essendo considerata in se stessa secondo le sue leggi fisiche, ma come immagine dell' infinito. Datele forma di lettere o di un'aquila, come per ragioni politiche ha fatto Dante una volta, e voi me la rimpicciolite.

Non è possibile dunque alcuna determinazione e siccome salendo di sfera in sfera si ha maggior beatitudine, non rimane ad esprimere questa gradazione se non un piú ed un meno, piú luce, meno luce. Per condurre innanzi il suo poema Dante è ridotto ad una semplice scala quantitativa. Dovendo lavorar sempre intorno alla medesima forma, ci sono certi momenti, ne' quali la fantasia lo abbandona ed allora si esprime aridamente o acutamente.

... E quale io allor vidi
Negli occhi santi amor, qui l'abbandono.

Poi:

E gli occhi avea di letizia sí pieni,
Che passar mi convien senza costrutto.

E tal nella sembianza sua divenne,
Qual diverrebbe Giove, s'egli e Marte
Fossero augelli e cambiassersi penne.

Lezione III

[La visione, generata dalla luce, e l'impressione.]

La forma poetica dee corrispondere alla realtá da lei espressa. La luce non è la sostanza celeste, ma la sua immagine, « ombrifero prefazio del vero »; e cosí la forma non è la luce, ma un' immagine, che se le approssimi. La luce celeste fin nel suo infimo grado è di lá dalla luce terrena e quindi dalla fantasia; e siccome Dante non può prender la forma che dalle cose terrene, sará questa non la forma celeste, ma un semplice paragone, una metafora, che rimane fuori di quella. Nel mondo della luna gli appariscono sembianti specchiati, facce umane tremolanti e lucenti, sicché egli si volge indietro per vedere gli originali. Ed egli le compara alle immagini che vediamo attraverso di vetri trasparenti o sotto acque nitide e tranquille. Quelle facce vanienti non ti offrono piú che i semplici lineamenti, le postille, cosí poco distinguibili, come poco si distingue una perla sopra bianca fronte. Cosí nel canto trentesimo vuol rappresentare l'amore che strinse insieme i beati; e tosto gli viene innanzi un fiume tra rive smaltate di fiori; e le faville vive che si posano amorosamente su quei fiori gli risvegliano l' immagine di rubini incastrati in anelli d'oro. Di qui nasce che il celeste rimane sempre un di lá, ed il terrestre riceve una compiuta forma poetica sotto aspetto di paragone: onde i paragoni cosí nuovi, cosí vivaci di cui abbonda il *Paradiso*. Sono paragoni nuovi per rappresentare fenomeni nuovi. Tal è il celebre paragone « come per acqua cupa cosa grave ». Tale l'altro dell'orologio, il cui suono turge d'amore la vergine che surge a mattinar il suo sposo.

La visione si può rappresentare non solo per se stessa, ma mediante l' impressione che produce: è la seconda forma di Dante. Il cuore e l' immaginazione sono in reciprocanza di azione: il risvegliarsi dell'uno è il muoversi dell'altra. L' impressione aiuta la fantasia a concepire la visione e siccome il fenomeno è oltre naturale; cosí l' impressione ha alcun che di colossale che ti gitta nel vago dell' infinito.

Il riso di Beatrice talora è tale, che nel fuoco faria l'uomo felice; talora è tale « che Dio parea sul suo volto gioire »; e talora i suoi occhi ardono in modo, che a Dante pare di toccare il fondo della sua grazia e del suo paradiso. L'effetto che producono queste forme è di gittare l'anima in una esaltazione mistica, in una di quelle estasi o rapimenti, tanto comuni nel primo fervore del cristianesimo, ne' quali l'anima si sente staccare da' sensi e levarsi alla contemplazione delle cose celesti.

Lezione IV

[La forma lirico-musicale
caratteristica della visione e dell' impressione.]

Queste due forme costituiscono nel loro insieme quella forma lirico-musicale, che Schlegel attribuisce a torto a tutta l'arte moderna, [e che] è propria solo di alcuni periodi; quando le forme religiose nascono, e quando si dileguano o si trasformano.

Dante appartiene al primo periodo; e però il suo paradiso è l'espressione piú compiuta di questa forma musicale. Come il suono non ti porge alcuna immagine diretta, ma te ne desta tante nell'anima, cosí la visione e l' impressione dantesca ti presenta fantasmi evanescenti anzi che corpi distinti. Questa stessa forma, quantunque cosí assottigliata, è ancora soverchia, e troppo vivo colore per rispetto al puro divino. Se ella può convenire agli uomini santificati, dove è ancora alcuna traccia dell'umano, falsificherebbe il divino la cui essenza è di non aver forma e di sottrarsi all' immaginazione. Il Dio degli Ebrei sta occulto nel santuario, senza forma e senza nome. Secondo il concetto cattolico-cristiano c'è un abisso tra la fattura ed il fattore; Dio rimane al di sopra della fantasia e dell' intelligenza; si può credere ma non si può comprendere.

Perch' io l' ingegno e l'arte e l'uso chiami,
Sí nol direi, che mai s' immaginasse,
Ma creder puossi e di veder si brami.

E se le fantasie nostre son basse
A tanta altezza non è meraviglia.

... ogni minor natura
È corto ricettacolo a quel Bene,
Che non ha fine e sé in sé misura.

Quindi Dante dee attingere il divino non con la forma ma con la negazione della forma. Le estreme tenebre e l'estrema luce conseguono entrambe lo stesso effetto rubandoci la vista degli oggetti. Nel paradiso è il soverchio della luce, che toglie a Dante la visione. Come il sole che in un cielo sereno si sottrae all'occhio per la troppo viva luce che ne emana; cosí la figura di Cacciaguida per troppa letizia si nasconde entro il suo raggio. Parimente vediamo gli angioli illuminati senza vedere Cristo illuminante, come si vede un prato di fiori illuminato da un raggio, che scappi da una nube fratta senza vedersi il sole. Quanto la figura principale è meno rappresentata, tanto sono espresse con piú smaglianti colori le figure accessorie, nelle quali non si acqueta la fantasia, ma spicca di lá il volo verso quel piú alto ideale che le fugge dinnanzi. Voi vedete turbe di angioli in forma di facella disposte in cerchio, e di lá esce un cantico in lode di Maria; tutti gli altri ripetono questo nome; tutti la lodano, tutti la chiamano, e Maria sta al di sopra in una vaga lontananza, occulta al poeta.

La figura principale è sparita, ma rimangono ancora le figure accessorie. Alla fine anche queste svaniscono e la forma si dilegua come neve al sole o come le foglie lievi della sibilla al vento. La visione sparisce, rimane il sentimento. Con la visione sparisce insieme la poesia, e con la poesia finisce il poema.

All'alta fantasia qui mancò possa.

Lezione V

[Il sentimento e il pensiero del divino negli angeli e nei beati.]

Le forme poetiche del *Paradiso* sono illusorie, rimanendo a distanza dall'oggetto che debbono rappresentare. Cosí quando Dante paragona il cangiamento del volto di Beatrice ad una donna che arrossa per vergogna e poi rimbianca; o quando paragona gli spiriti nuotanti nella luce a' granelli di polvere o minuzie de' corpi moventisi in un raggio di sole; quello che ci è di netto è il terreno, ed il celeste rimane in una vaga lontananza. Le forme dunque sono illusioni; l'obbietto da loro rappresentato è anch'esso una illusione, poiché la luce non è l'anima, ma la sua parvenza ed è illusione ancora il cangiamento della luce di colore e d' intensitá. Per ogni dove in cielo è paradiso, la luce è immutabile; Dante è che muta. Quanto piú sale su, tanto piú s' india, e tanto piú i suoi occhi acquistano di vigore; sicché vede le cose celesti piú lucenti, piú belle; e la visione piú chiara gli è indizio ch'egli è salito piú alto, che è cresciuto in virtú.

Siccome per sentir piú dilettanza,
Bene operando l'uom di giorno in giorno
S'accorge che la sua virtute avanza;
Sí m'accors' io che il mio girare intorno
Col cielo insieme, avea cresciuto l'arco,
Veggendo quel miracol piú adorno.

Similmente Beatrice apparisce dapprima in luce temperata, e a poco a poco gli si svela, non essendo i suoi occhi negli infimi gradi del cielo potenti a contemplarla in tutta la sua bellezza. Una volta gli dice che la sua bellezza

Se non si temperasse, tanto splende,
Che il suo mortal podere al suo fulgore
Sarebbe fronda cui tuono scoscende.

La forma dunque è una illusione; la veritá non è in lei, ma nello spirito, cioè nel sentimento e nel pensiero. Il poeta dunque dee stracciare la forma e penetrare nel regno del puro spirito.

Nelle varie gradazioni del sentimento e del pensiero il primo grado che incontriamo è quello dell'angelo. Qui il sentimento è istintivo, la veritá è intuizione, la vita è spontanea ed irriflessa. Sono esseri tripudianti e folleggianti, in tutto quell'abbandono che è proprio de' fanciulli, arte e giuoco come dice il poeta.

Chi è quell'angel, che con tanto giuoco,
Guarda negli occhi la nostra regina
Innamorato sí che par di fuoco?

Noi li vediamo girare intorno a Maria, e stendersi verso di lei, come il fantolino che tende le braccia verso la mamma. Ora li vedi calarsi nella rosa de' beati, ora risalire verso Dio,

Siccome schiera d'api che s' infiora
Una fïata ed una si ritorna
Lá dove suo lavoro s' insapora.

Le facce tutti avean di fiamma viva
E l'ale d'oro, e l'altro tanto bianco
Che nulla neve a quel termine arriva.

Il sentimento che si rivela in loro e ne' santi, è una perfetta beatitudine. Presso gli antichi questa era posta nell'eguaglianza dell'animo, che portata alle sue ultime conseguenze va a finire nell'apatia stoica, nella negazione delle passioni, il cui codice morale è il manuale di Epitteto.

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem.

Gli Dii hanno pure le passioni umane ma senza perder mai la coscienza del divino, cioè l'eterna loro serenitá. Il santo cristiano congiunge con questa pace interiore un ardore inestinguibile di

affetto. Il savio antico può raggiungere il suo ideale anche in terra; l' ideale cristiano è di lá da questa vita. Vedetelo nelle pitture: il santo vi è rappresentato alto da terra, cinto di angeli e di luce, con gli occhi al cielo. E quando giugne in paradiso, l suo scopo è raggiunto con la visione di Dio; e non di meno il desiderio non è placato; piú vede e piú desidera di vedere. È il sublime o l' infinito dell'amore, perenne desiderio e perenne appagamento, pace ed ardore:

> Quando scendean nel fior di banco in banco,
> Porgevan della pace e dell'ardore,
> Ch'egli acquistavan, ventilando il fianco.

Ora questo sentimento anche negli uomini si mostra sotto la forma spontanea ed irriflessa, nel raggiar della luce, nel gesto, nell'attitudine. Tale è l'affetto di Beatrice, quando aspetta l'apparizione di Cristo, ed il poeta la paragona ad un uccello che aspetta l'alba con ardente affetto:

> Come l'augello in tra le amate fronde
> Posato al nido de' suoi dolci nati
> La notte che le cose gli nasconde,
> Che per veder gli aspetti desiati,
> E per trovar lo cibo onde gli pasca,
> In che i gravi labor gli sono aggrati;
> Previene il tempo in su l'aperta frasca,
> E con ardente affetto il sole aspetta,
> Fiso guardando pur, che l'alba nasca.

La bellezza qui nasce dalla delicatezza e veritá degli accessorii espressi per lo piú in un solo epiteto, come «amate fronde», « dolci nati », « posato », « aperta frasca », « pure » ecc.: ma quest'affetto spontaneo è cosí lirico e musicale, che non vi si può sopra edificare un intero poema epico. Rari sono quei luoghi, ne' quali entrano gli angeli, e piú rari quelli ne' quali gli uomini si manifestano a quel modo. Ma alla vista ed alle parole di Dante essi parlano e con la parola sorge nel paradiso l'elemento riflesso.

Lezione VI

[Monotonia del sentimento dell'amore.
Sguardo delle anime alla terra: Piccarda e Giustiniano.]

Finché si rimane nel campo delle forme, non si esce dal descrittivo, dalla natura. Bisognava animar queste forme, dar loro sentimenti e pensieri. Questo nella forma spontanea ve l'ho mostrato nell'angelo e nell'uomo. Come le forme si concentrano nella luce, cosí i sentimenti si unificano nell'amore inesausto senza fine, *comune a tutti*. L'individuo vanisce nel genere; della tragedia rimane il solo coro; suonano, cantano, ballano; ma in quei suoni e in quei canti non vi è niente che si riferisca al tale ed al tale; le luci entrano le une nelle altre; ed il poeta trova parole bizzarre per esprimere questa compenetrazione: « s' inluia », « t' inlei », « intuassi », « immiassi », « s' india » ecc. Che cosa è dunque divenuta l'anima? Un sol calore di molte bragie, *un solo odore di molti fiori*, l' individuo naufragato nel mare dell'essere.

Cosí un sol calor di molte brage
Si fa sentir, come di molti amori
Usciva solo un suon di quella image.

In questa evaporazione del sentimento non trovi piú quella varietá che costituisce la vita interna; e basterá a vedere questa successiva evanescenza della forma, osservando Francesca, Pia e Piccarda. La prima esprime tutte le sue passioni terrene, e vi si innebbria; l'altra le indica appena, ma sono tocchi che ti richiamano tutto il quadro; in Piccarda il terreno è affatto svanito; vi è l'azione, non vi è piú il sentimento.

Uomini poi a mal piú che a bene usi
Fuor mi rapiron della dolce chiostra;
Dio lo si sa qual poi mia vita fusi.

La bellezza di questo canto è tutta nella prima impressione che riceve Dante alla vista delle anime celesti, che si traduce nella dolcezza e vivacitá dello stile:

O ben creato spirito che a' rai
Di vita eterna la dolcezza senti,
Che non gustata non s' intende mai,
Grazioso mi fia se mi contenti
Del nome tuo e della vostra sorte.

Ma queste figure monotone si animano all' improvviso quando rivolgono lo sguardo alla terra. Il paradiso si trasforma in una tribuna, dalla quale si ammaestra e si riprende; l'ordine divino diviene come tipo e modello delle cose umane. Innanzi tutto vediamo comparire un sistema generale, che comprende il sistema politico di Dante. È l' impero personificato in Giustiniano ordinatore delle leggi, e giá ricordato nel purgatorio:

Che val perché ti racconciasse il freno
Giustiniano, se la sella è vuota?

« Il pubblico segno », come Dante lo chiama, è l'aquila di cui Giustiniano fa la storia dal punto che lasciò Troia fino a' tempi di Dante. La storia è rapida in fino a Giulio Cesare, le cui imprese descrive con particolare compiacenza. Calmo e grave, finché narra fatti passati, si anima ad un tratto e si appassiona quando giunge a' tempi di Dante, dove l' indignazione l' ironia il disprezzo escon fuori:

E non l'abbatta esto Carlo novello
Coi Guelfi suoi; ma tema degli artigli
Che a piú alto leon trasser lo vello.
Molte fiate *giá pianser gli figli*
Per la colpa del padre; e non si creda
Che Dio trasmuti l'armi per suoi gigli.

Lezione VII

[La satira: l'aquila imperiale e S. Pietro.]

Il singolare di questo sistema è la sua universalitá, come quello che abbraccia l'umanitá intera secondo il concetto dell'unitá cristiana. Due secondo Dante sono i fini a cui l'umanitá è ordinata; l'uno si compie in terra, ed è il vivere sociale, che conduce alla felicitá terrena: a questo provvede l' imperatore. L'altro si compie in cielo ed è la salute dell'anima: a questo provvede il papa. Amendue sono di dritto divino, amendue uguali, ciascuno nella sua sfera. Se il mondo a' suoi tempi era in tanto disordine e dissoluzione, Dante lo attribuisce alla vacanza della sedia imperiale ed alle usurpazioni del papato nelle cose temporali. Quindi la poesia prende una forma satirica contro i re e contro i papi. L'aquila è proscritta dalla terra; Dante ne fa l'apoteosi in cielo. I santi si dispongono in modo che prendono figura di un'aquila, e l'aquila tuona contro a' re di quel tempo. Dante però si è contentato di riempiere questa satira di allusioni e di motti in voga a quel tempo, sicché dovette far molto effetto sui contemporanei. Ma l'esposizione si rimane cruda e povera d' immagini, e salvo qualche verso felice, niuna traccia ne rimane nella memoria. La poesia comincia a spuntare ne' suoi assalti alla Chiesa sotto la forma dell' ironia.

Ben puoi tu dir: io ho fermo il desiro
Sí a colui che volle viver solo
E che per salti fu tratto al martiro,
Ch' io non conosco il pescator né Polo.

L' ironia giunge fino al lepido della caricatura nel modo com'egli dipinge i cardinali:

Copron dei manti loro i palafreni
Sí che due bestie van sott'una pelle.

Ma tutto ciò che la satira ha di piú poetico si trova nella rappresentazione che fa S. Pietro de' vizii del papato. Magnifica è la parte teatrale. Dapprima vedi la luce in tutta la sua magnificenza e la letizia celeste nella sua piú alta espressione lirica; indi come contrasto al trascolorare di S. Pietro trascolora il paradiso ed acquista una fisonomia; Beatrice muta sembianza,

> Siccome donna onesta che permane
> Di sé sicura e per l'altrui fallanza
> Pure ascoltando timida si fane.

Nelle prime parole di S. Pietro l' indignazione si rivela in una vivace antitesi tra la sua Roma e quale era divenuta; giá cimiterio suo, ora cloaca; giá luogo suo, ora usurpato da Bonifazio. L' indignazione suscita l' immaginazione, e ne fa scoppiare immagini originali ed ardite.

> Né che le chiavi che mi fur concesse
> Divenisser segnacolo in vessillo
> Che contro a' battezzati combattesse;
> Né ch' io fossi figura di sigillo
> A privilegi venduti e mendaci
> Ond' io sovente arrosso e disfavillo.

LEZIONE VIII

[L'elogio: S. Francesco e S. Domenico.]

La satira continua sotto la forma di elogio. Nel milledugento la Chiesa pericolante per interna corruzione e per eresie ebbe a puntello S. Francesco e S. Domenico, l'uno restitutore della povertá evangelica, l'altro combattitore intrepido contro l'eresia. Gli ordini da loro fondati erano giá degeneri a' tempi di Dante, e rivali. Con satirica intenzione Dante fa fare a S. Tom-

maso, domenicano, l'elogio di S. Francesco, e a S. Buonaventura, francescano, l'elogio di S. Domenico.

> ... Perocché d'amendue
> Si dice l'un pregiando, qual che uom prende,
> Perché ad un fine fur l'opere sue.

Cagione di rivalitá in terra e in cielo cagione di fratellanza tra il serafico ed il cherubico.

> L'un fu tutto serafico in ardore,
> L'altro per sapienza in terra fue
> Di cherubica luce uno splendore.

Questi due elogi sono poveri di poesia, perdendosi l'autore in accidentali particolari. Tale è la descrizione di Assisi, patria di S. Francesco; la quale ti fugge dinnanzi smarrita com'è in tanti particolari geografici e dove noteremo per altro il bellissimo verso:

> Fertile costa d'alto monte pende.

S. Francesco amava la povertá, e l'autore trasforma la povertá in una donna, ed in luogo di rappresentare i sentimenti ti fa una fredda allegoria. Il racconto si anima quando si parla dell'entusiasmo suscitato da S. Francesco:

> Il venerabile Bernardo
> Si scalzò prima e dietro a tanta pace
> Corse e correndo gli parve esser tardo.
>
> Scalzasi Egidio e scalzasi Silvestro
> Dietro allo sposo sí la sposa piace.
> Indi sen va quel padre e quel maestro
> Con la sua donna e con quella famiglia
> Che giá legava l'umile capestro.
> Né gli gravò viltá di cuor le ciglia
> Per esser fi' di Pietro Bernardone,
> Né per parer dispetto a maraviglia.

Né meno belli sono gli ultimi suoi momenti:

Quando a colui che a tanto ben sortillo
Piacque di trarlo suso alla mercede,
Che ei meritò nel suo farsi pusillo,
A' frati suoi, siccome a giuste erede,
Raccomandò la sua donna piú cara,
E comandò che l'amassero a fede.

Certo in questa vita vi è qualche cosa di poetico, ed è il sublime disprezzo del santo per le cose terrene, quel suo combattere contro il proprio corpo, che egli chiamava il suo asino, come a nemico. Ma questo concetto perde di efficacia nella forma allegorica che gli ha dato il poeta. Né meno fredda è la parte satirica, espressa per via di una metafora continuata troppo lungamente.

Ma il suo peculio di nuova vivanda
È fatto ghiotto sí ecc.

Succede l'elogio di S. Domenico, « l'amoroso drudo | della fede cristiana, il santo atleta | benigno a' suoi ed a' nemici crudo ». La grandezza del concetto si rivela in questi belli versi:

Con l'uffizio apostolico si mosse
Quasi torrente che alta vena preme
E negli sterpi eretici percosse
L' impeto suo piú vivamente quivi
Dove le resistenze eran piú grosse.

Ma il resto si perde in particolari di poco interesse, come il sogno della madre e della comare, e le allusioni che fa al nome del santo e del padre Felice e della madre Giovanna. Appena qualche breve tratto satirico gitta un po' di vita in tanta languidezza di racconto:

Non dispensare o due o tre per sei,
Non la fortuna di primo vacante,
Non decimas quae sunt pauperum Dei.

Lezione IX

[La passione di patria: Cacciaguida (c. XV).]

Dal sole sede de' sapienti passando a Marte sede de' militanti, incontriamo Cacciaguida trisavolo del poeta, e dalla rappresentazione dell'umanitá in generale la poesia s' interna nelle vivaci passioni di patria e di famiglia. Dal capo della croce per la stessa lista radiale, una gemma senza lasciare il suo nastro trascorre a piè della croce, ed esclama in un barbaro latino, come si parlava a' suoi tempi:

O sanguis meus, o superinfusa
Gratia Dei, sicut tibi cui
Bis unquam coeli ianua reclusa?

Lo stupore di Dante cresce, veggendo una piú splendida trasformazione di Beatrice. L'ardenza dell'affetto toglie che Cacciaguida si possa dapprima esprimere in linguaggio terreno. Brilla e non è veduto; parla e non è inteso; vi è il misterioso e l' incomprensibile della poesia del paradiso. Ma quando Cacciaguida si umanizza, piú s' impregna di passioni terrene, e piú diviene drammatico. Cominciano sfoghi reciproci di affetto:

E quando l'arco dell'ardente affetto
Fu sí sfogato che il parlar discese
In ver lo segno del nostro intelletto;
La prima cosa che per me s' intese,
« Benedetto sii tu », fu, « trino ed uno,
Che nel mio seme sei tanto cortese. »
E seguitò: « Grato e lontan digiuno
[Tratto leggendo nel magno volume
U' non si muta mai bianco né bruno]
Soluto hai, figlio, dentro a questo lume
In ch' io ti parlo, mercé di colei
Che all'alto volo ti vestí le piume ».

La risposta di Dante, bella di concetto, ha un non so che di didascalico, che la rende pedantesca. Cacciaguida ripiglia la parola, e descrive *la Firenze de' suoi tempi in opposizione alla* Firenze di Dante. È una poesia mista di satira e di elogio, ora brusca, rapida, serrata, ora copiosa, piena, soave. I particolari storici sono intromessi con particolari di natura piú generale ed illuminati da accessorii che li rendono intelligibili. Di mezzo ad essi emergono a quando a quando tratti durabili, che si riferiscono ad ogni tempo e ad ogni luogo. Tale è la donna che veglia *a studio della culla, usando l' idioma che suol trastullare* i fanciulli, cosí caro a' padri e alle madri. Una donna filando racconta le storie di Troia e di Fiesole. Sono vere pitture fiamminghe, scene di vita domestica. La rappresentazione di Firenze si va a restringere nelle famiglie fiorentine e nella persona di Dante.

Lezione X

[La passione di famiglia e di partito: Cacciaguida (c. XVI).]

Rispondendo Dante a Cacciaguida, gli parla col voi; il che fa ridere Beatrice; onde il poeta raccoltosi in sé fa delle considerazioni *sul valore della nobiltá*. Nelle quali trovi l' immagine del mantello raccorciato dall'uso e dal tempo che va intorno colle force, che ne fissano la forma. Indi Cacciaguida ripiglia la parola, e si fa [a] parlare delle antiche famiglie fiorentine. Il contenuto è lo stesso, che nel canto precedente, cioè il paragone tra l'antica e la nuova Firenze. Pure qui trovi un soggetto aridissimo, una infilzata di cognomi, ciò che ha avuto un gran valore per i *contemporanei, ma per noi di nessuno* interesse. Non di meno l'argomento è stato alcun che lavorato dall' ingegno ed innalzato a valore poetico. Dante dapprima ha *veduto il* significato di quei nomi cagione della differenza. Nell'antica Firenze trovi Fiorentini discendenti da' Romani, una cittadinanza pura fino nell'ultimo artista. Nella nuova Firenze la popo-

lazione è cresciuta di un quinto; gli stranieri vi affluiscono; gli abitanti de' borghi sono a poco a poco divenuti fiorentini e competono di ricchezze e di potere co' natii. In questo modo l'argomento acquista una forma generale che lo rende interessante; ma questo primo lavoro è comune al filosofo, allo storico ed al poeta. Qui al contrario in mezzo a queste spiegazioni spira l' impressione del poeta, ed è questo fuoco di espressione, questa violenza di sentimento, che ti dá la poesia. Cosí Dante rimprovera ad uno degli stranieri, che il suo avolo andava alla cerca; a Fazio da Signa l'occhio aguzzo per barattare:

> ... e sostener lo puzzo
> Del villan d'Aguglion, di quel da Signa,
> Che giá per barattare ha l'occhio aguzzo.

Pure fin qui è una semplice poesia di partito che dal poeta è innalzata in una sfera piú ampia. Il vedere con tanta rapiditá alcune famiglie abbassarsi, altre salire, lo innalza alla contemplazione del nulla delle cose umane. È un sublime negativo successivamente ingrandito. Dapprima vedi sparir le famiglie, poi le cittá, e da ultimo la rapiditá dello sparire paragonato al va e vieni del mare sotto l' influsso della luna.

> E come il volger del ciel della luna
> Cuopre e discuopre i liti senza posa
> Cosí fa di Fiorenza la fortuna.

Il Tasso ha espresso il medesimo sentimento a proposito di Cartagine; ma giá vi senti quel difetto di colorito locale e di particolari, quella abbondanza di epiteti, quel romore di verso e quella prevalenza della forma, che piú tardi generò il secentismo. Oltre questo lavoro generale l'argomento scintilla qua e lá di alcuni tratti poetici ed è quando il poeta non si contenta dell'arido nome, ma esprime o l' impressione che ne riceve, o le qualitá di quel nome. Tale è il modo col quale caratterizza i Cavicciuli e gli Adimari.

L'oltracotata schiatta, che s' indraca
Dietro a chi fugge ed a chi mostra il dente
O ver la borsa come agnel si placa,
Giá venia su ma di piccola gente.

Né meno belli sono i versi ne' quali esprime la sua indegnazione contro di Buondelmonte:

Molti sarebber lieti che son tristi
Se Dio t'avesse conceduto ad Ema
La prima volta che in cittá venisti.

Lezione XI

[La grandezza morale e la missione del poeta: Cacciaguida (c. XVII).]

Nel terzo canto di Cacciaguida Dante parla di sé. Il suo viaggio ha luogo nel milletrecento; pure attribuendo alle ombre la vista profetica trova modo d' innestarvi i fatti posteriori. La contingenza, dice Cacciaguida,

Tutta è dipinta nel cospetto eterno.

Da indi, sí come viene ad orecchia
Dolce armonia da organo, mi viene
A vista il tempo che ti si apparecchia.

E qui possiamo ora esporre la teoria poetica applicabile a questi tre canti. Vi è una teoria che dice: — Guardati dal particolare —, e ve n'è un'altra che dice: — Guardati dal generale —. In effetti il particolare ti dá il nudo fatto, relativo a certi uomini e a certe cose, senza alcuno interno significato che lo renda durabile. Il generale è una mera astrazione, buona in filosofia, contraria alla natura della poesia, che dee rappresentare l'esistente. Il vero è che il poeta dee prender per base, o se si vuole per contenuto il fatto, ma dee sapervi spirar dentro il generale: altrimenti ti dá un corpo senza anima. Dee dunque

far emergere da' particolari l'anima, cioè un pensiero, che s' indirizzi all' intelligenza, un sentimento che s' indirizzi all'affetto, un' immagine che s' indirizzi alla fantasia. Cosí quando Dante rimprovera Bonifazio VIII di aver trasformato Roma in un mercato di Cristo è il sentimento che aggiunge valore al fatto:

> Lá dove Cristo tutto dí si merca.

E quando parlando delle accuse che gli venivano da' suoi nemici, senza degnarsi di giustificarsene, si contenta di dire:

> La colpa seguirá la parte offensa
> In grido come suol...

il fatto ha qui valore perché espresso in forma di sentenza. Quando poi ad esprimere la fortezza dell'uomo incontro alla fortuna dice che ei si sente

> Ben tetragono ai colpi di ventura,

o quando per esprimere lo stesso pensiero dice:

> Sta come torre ferma che non crolla
> Giammai la cima per soffiar di venti;

qui è l' immagine che eterna il fatto e lo fissa nella memoria. Il poeta dee vivere in mezzo al particolare; dee sentirne le passioni, a patto che sappia innalzarvisi sopra. Solo in questo caso trova eco nello spirito umano: cosí Dante divora in silenzio ciò che il suo dolore ha di troppo intimo e speciale e ne fa venir fuori quello solo che è proprio di ogni uomo:

> Tu proverai siccome sa di sale
> Lo pane altrui e come è duro calle
> Lo scendere e il salir per le altrui scale.

Qui col godimento estetico si congiunge un godimento morale; poiché sono i dolori dell'esilio rappresentati secondo l' impressione di un'anima nobile, che trasanda tutto ciò che vi è

di troppo materiale. L'elogio che segue di Can Grande della Scala non è certo dettato dalla sola gratitudine del beneficato verso il protettore, ma dall' intenzione di glorificare in lui il capo del partito ghibellino. E quantunque questo intendimento politico sia qualche cosa di ben piú importante che i dolori di un uomo privato, pure non fa lo stesso effetto, perché la poesia qui rimane nel cerchio politico e non s' innalza sul particolare, ma Dante ritorna a se stesso, e la poesia ritorna alla sua prima altezza. Lo stile, dapprima cosí tenero ed affettuoso quando si descrivono i dolori dell'esilio, qui prende una certa magnificenza epica ispirata dalla grandezza dell'animo; è il trionfo della dignitá umana sopra quei bassi calcoli d' interessi perituri che costituiscono ciò che dicesi la prudenza; il trionfo della poesia sulla parte prosaica dell'anima. La quistione è posta da Dante. Io ho veduto cose, dice egli, che s' io ridico,

> A molti fia savor di forte agrume;
>
> Ma s' io sono al ver timido amico,
> Temo di perder vita tra coloro
> Che questo tempo chiameranno antico.

L'animo è cosí preparato alla magnanima risposta di Cacciaguida. Vedete un assoluto disprezzo degli umani riguardi ed interessi; un puro amore della gloria e del vero, Dante solo, povero, armato di una penna, soprastá a tutti i grandi della terra.

Lezione XII

[Altra fonte di poesia: la scienza.]

Abbiamo veduto le forme vanire in una forma sola, la luce; i sentimenti vanire in un sentimento solo, l'amore; e in mezzo a queste due espressioni spirituali del divino penetrare il terreno, il calore umano variare la luce, e la vendetta, lo sdegno, l' imprecazione variare quel sentimento. Noi possiamo andare piú

in lá e domandarci che cosa è quella forma e che cosa è quel sentimento, ma ciò facendo, noi varchiamo un abisso, travalichiamo i termini della poesia e passiamo nel campo della scienza pura. Questo abisso Dante lo ha varcato, e dal cerchio delle forme e de' sentimenti ora s' innalza al cerchio della pura speculazione, al che veniva fatalmente attirato dalla natura del suo paradiso, quale glielo dava il suo tempo. L'azione ne è sbandita; ogni traccia di umano è cancellata: non ci è campo che alla vita contemplativa. Dio è spirito di veritá; la scienza è dipinta in lui. I beati veggono in lui la scienza, e tutto quello che pensano gli altri; l'anima non ha piú segreti per loro. Abbiamo dunque un paradiso dell' intelligenza presa in se stessa e separata dalla realtá. D'altra parte il male per Dante è l' ignoranza, né l'uomo può andare a salute che per mezzo della filosofia e della teologia, di Virgilio e di Beatrice. Sono due falsi principii sui quali è fondato il paradiso, e che doveano tirarlo a mettervi per fondamento la pura scienza, il puro spirito. Trovava egli però nel suo tempo alcune condizioni favorevoli alla poesia. Vi sono certe epoche nelle quali la scienza comparisce sotto l'aspetto di mito o di favola, cioè con un contenuto materiale, prima religioso e poi poetico. Allora la scienza appartiene alla poesia che lavora lungamente quel sentimento in tutti i suoi aspetti materiali. Tale fu la poesia primitiva degli Indiani e de' Greci. Ma quando vi penetra il puro pensiero, e quel contenuto apparisce un semplice mito o velo allegorico, la poesia si gitta in altri indirizzi della vita per lasciarli ad uno ad uno secondo che sono penetrati nella scienza, insino a che esausto il ciclo di tutta l'esistenza, finisce coll'esser vinta dalla scienza e muore a poco a poco, per risorgere quando la scienza sará esausta a sua volta. Ora a' tempi di Dante la teologia era calata in un contenuto perfettamente determinato, sicché in luogo di rimanere nel campo del puro pensiero il poeta può contemplarlo vivente nel mondo; in luogo di spiegare può rappresentare.

Secondo, quando la scienza ha molti contradittori, prende per farsi valere la forma dimostrativa o logica. Al contrario quando è ammessa da tutti, la sua forma è dommatica o narrativa, è una esposizione anziché una dimostrazione. Dante

vede la scienza in Dio, e la presenta come una visione, venutagli immediatamente dallo spirito di veritá, anzi che come un trovato della mente umana, per il lento processo della dialettica. Quindi è che la sua forma è per lo piú storica, narrando quello che vede anzi che dimostrando.

Terzo, non solo il tempo gli dava un contenuto ed una forma poetica, ma anche il sentimento. È una scienza che versa intorno a' problemi dell'umano destino, di un interesse generale e che fa battere tutti i cuori. Oltre che la scienza era allora ancora privilegio di pochi e si rivelava agli spiriti maravigliati, come un mondo nuovo. Ond'è che a Dante non si presenta solo un'arida materia sillogistica; ed alla novitá e vigore delle sue immagini ti accorgi dell'entusiasmo che lo animava. Aggiungi il sentimento politico. Quella scienza era per lui un sistema di partito, una rivelazione di Dio per fondare la societá nel modo che egli pensava.

Ma lo stesso suo tempo menomava questi vantaggi. Gli dava un contenuto poetico, ma troppo astratto, troppo vuoto di umanitá. Dio, gli angeli, i santi, le intelligenze rimangono in un oscuro indeterminato. Gli dava una forma poetica, ma insieme la forma scolastica, una congerie di sillogismi, dilemmi, entimemi, divisioni e distinzioni. Gli dava un sentimento politico, ma con questo un amore entusiastico della pura scienza, che spesso prevale e tirandolo negli aridi campi della mistica gli fa dimenticare la terra.

Lezione XIII

[Insufficiente concretezza del contenuto scientifico: immaginazione, non fantasia.]

Ogni poesia suppone una metafisica; il mondo dantesco la contiene in sé nella sua forma diretta di pensiero; vi è la teoria e la pratica l'una accanto all'altra. Non di meno questa metafisica divenuta giá teologia è giá materia non solo dimostrabile, ma visibile; ha innanzi corpi in luogo di pensieri. Cosí per esempio

l'essere è un'astrazione, che nell'esistere apparisce all' immaginazione e può divenire poesia. Il filosofo comincia dall'essere o dall'ente; il popolo ed il poeta comincia dall'esistente o da Dio. Parimente le cose create hanno ciascuna il suo tipo, che esprimono imperfettamente. Il tipo è un'astrazione e si rende poetico dandogli un'esistenza. Gli antichi ne fecero delle divinitá; Platone tanto studiato da Dante ne fece delle intelligenze spirituali; il cristianesimo ne fece l' idea di Dio che risplende in tutto il mondo.

> Ciò che non muore e ciò che può morire
> Non è se non splendor di quella idea,
> Che partorisce amando il nostro sire.
> [Ché quella viva luce che si mea
> Dal suo lucente, che non si disuna
> Da lui né dall'amor che in lor s' intrea,]
> Per sua bontate il suo raggiare aduna
> Quasi specchiato in nove sussistenze,
> Eternamente rimanendosi una.
> Quindi discende all'ultime potenze,
> Giú d'atto in atto tanto divenendo
> Che piú non fa che brevi contingenze.

Abbiamo dunque un contenuto scientifico concreto; Dio, immobile motore del tutto, che crea amando; gli astri, mosso ed illuminato ciascuno da un'intelligenza; le idee figlie di Dio esemplari delle cose; la caduta dell'uomo per il peccato di Adamo e la sua redenzione per la passione di Cristo; tutto questo è visibile e poetico. Il poeta perciò può da una parte schivare l'astratto e dall'altra la forma dimostrativa. Vede e narra. Ma se cosí evita de' difetti non raggiunge ancora la poesia. È come una storia naturale di piante, di minerali ecc. Omero non parla di Giove ma lo fa operare. In Dante tutto questo contenuto è spiegato, non è messo in atto e perciò rimane scientifico. Posta questa condizione impoetica aggiungi la insufficiente concretezza del contenuto, [le] intelligenze spirituali; e vedrai perché la forma non ha potuto penetrarlo; perché sfugge alla fantasia e dá luogo solo all' immaginazione. La fantasia è

creatrice; l' immaginazione è componitrice, ed ha del meccanico, onde tutte le forme dell' immaginazione sono state potute raccogliere da' retori sotto nomi di tropi e di figure. In questo campo la forma non s' immedesima col pensiero, ma rimane fuori di esso come semplice ornamento, quindi il fondamento de' tropi e delle figure è una doppia idea, l'una espressa l'altra sottintesa, l'una fuori dell'altra, come si può vedere nella sineddoche, nella metafora, nel paragone, nell'antitesi, nella personificazione ecc. In questa poesia di secondo ordine Dante è eccellente. Le sue intelligenze non sono un prodotto della fantasia, come i suoi demòni, e la sua Fortuna; esistono di nome; sono i beati motori, la mente profonda che volge l'astro e gli dá la sua immagine. Se dunque non vi è qui fantasia, vi [è] almeno immaginazione, essendo le sue rappresentazioni scintillanti di immagini e di paragoni. Cosí la natura è paragonata ad un suggello che imprime la sua figura sulla cera né mai compiutamente,

Similemente operando all'artista,
Che ha l'abito dell'arte e man che trema.

Al contrario nella creazione degli angioli forma e materia si congiunsero perfettamente uscendo nel medesimo tempo.

Forma e materia congiunte e purette
Usciro ad atto che non avea fallo,
Come d'arco tricorde tre saette.

Dio nell'atto che crea gli angeli è espresso in questo bellissimo verso:

Si aperse in nuovi amor, l'eterno amore.

La luce gioiosa degli astri è paragonata allo scintillare della pupilla umana:

Per la lieta natura onde deriva
La virtú mista per lo corpo luce
Come letizia per pupilla viva.

Ecco perché il linguaggio poetico del paradiso è estremamente metafisico, ingegnandosi il poeta di supplire con gli ornamenti all'aridità del fondo.

Lezione XIV

[La forma resiste al pensiero, ma penetra il sentimento. Vari esempi.]

Se la forma non penetra nel pensiero, vi penetra almeno il sentimento? Il pensiero nel paradiso non opera solo sull'intelligenza ma anche sul cuore. La scienza è visione di Dio, e la visione di Dio produce l'amore di Dio.

> ... La sua veduta si profonda
> Nel vero in che si queta ogni intelletto.
> Quinci si può veder come si fonda
> L'esser beato nell'atto che vede,
> Non in quel che ama che poscia seconda.

Perciò il ragionamento va a finire nel canto:

> Siccome io tacqui, un dolcissimo canto
> Risuonò per lo cielo e la mia donna
> Dicea cogli altri: — Santo, santo, santo —.
>
> Finito questo l'alta corte santa
> Risuonò per le sfere « un Dio lodiamo »
> Nella melode che lá su si canta.

Fin qui il sentimento succede al pensiero senza confondersi con esso. Talora lo accompagna come le tre luci, che mentre una parla, le altre due muovono le fiammette:

> Pur come batter d'occhi si concorda
> Con le parole muover le fiammette.
>
> (*canto XX*)

Gli è come il canto accompagnato dal suono della cetra:

Siccome a buon cantor buon citarista
Fa seguitar lo guizzo della corda.

Ma o succeda o coesista col pensiero il sentimento non è ancora uno con lui; di modo che si possono scindere l'uno dall'altro. Al contrario nel discorso dell'aquila sulla insufficienza dell'umano giudizio, che in pelago non vede piú il fondo, il sentimento che in ultimo si manifesta, ha un contenuto strettamente legato col pensiero.

Or tu chi sei che vuoi sedere a scranna
Per giudicar da lungi mille miglia
Con la veduta corta di una spanna?
(*canto XIX*)

La benedetta immagine che l'ali
Movea sospinte da tanti consigli,
Roteando cantava e dicea: «Quali
Son le mie note a te che non le intendi,
Tale è il giudicio eterno a voi mortali».

Questo sentimento celeste si rivela in alcuni pochi tratti, ed in un modo troppo indeterminato. Se non che a quando a quando vi si aggiunge il terreno a dargli maggior varietá e calore. Uno de' luoghi piú belli è quando il poeta giunto nella costellazione dei Gemini, sotto l' influenza della quale era nato, vede di lá tutto l'universo da lui percorso, e la terra che gli sembra un'aiuola lo fa sorridere di scherno.

L'aiuola che ci fa tanto feroci
. . . .
Col viso ritornai per tutte quante
Le sette sfere e vidi questo globo
Tal ch' io sorrisi del suo vil sembiante.

Certo Dante ha lasciato fuggirsi di mano questa magnifica situazione, dove non ha saputo trovare altro raggio di poesia, che quello che gli viene da quel piccolo globo del quale si ride.

La forma che prende il sentimento terreno è il satirico. La nostra attenzione è riposata, passando dalla considerazione di pensieri astratti alla rappresentazione di cose viventi.

Fede ed innocenzia son reperte
Solo ne' pargoletti; poi ciascuna
Pria fugge, che le guance sian coperte.
Tal balbuziendo ancor digiuna,
Che poi divora con la lingua sciolta
Qualunque cibo per qualunque luna;
E tal balbuziendo ama ed ascolta
La madre sua che con loquela intera
Disia poi di vederla sepolta.

Qui però vi è un sentimento contenuto; ci è un fondo satirico non la forma. Al contrario vediamo comparire una vera invettiva mista di caricatura, d' ironia, di sarcasmo nel ritratto che nel canto ventesimonono fa Beatrice de' predicatori fiorentini. Pure son queste digressioni, non legate necessariamente col soggetto, non immedesimate col ragionamento. Esempio di poesia perfetta, dove sentimento e pensiero concorrono a produrre il medesimo effetto, è il discorso di S. Tommaso citato di sopra, dove il pensiero è esposto per via di esempli, e con vivaci applicazioni alle cose terrene.

Non sien le genti ancor troppo sicure
A giudicar siccome quei che stima
Le biade in campo pria che sien mature.
Ch' io ho veduto tutto il verno prima
Il prun mostrarsi rigido e feroce,
Poscia portar la rosa in su la cima;
E legno vidi giá dritto e veloce
Correr lo mar per tutto suo cammino,
Perire al fine all'entrar della foce.
Non creda monna Berta e ser Martino,
Per vedere un furare, altro offerere
Vedergli dentro al consiglio divino:
Ché quel può surger e quel può cadere.

Dante non ha potuto però evitare alcuni difetti che fanno risaltare l'ariditá del suo fondo, come la monotonia del dialogo a domande e risposte, la natura troppo speciale delle quistioni, e le barbare formole scolastiche delle quali è stato troppo vago.

Fede è sustanzia di cose sperate
Ed argomento delle non parventi:
E questa pare a me sua quiditate.

Lezione XV

[Povertá d'azione nei vari cieli; risveglio d' interesse nell' Empireo.]

La vita intrinseca di un lavoro è posta in un concetto che riempia di sé tutte le parti. Abbiamo veduto il concetto del paradiso essere la forma evanescente, e questo concetto lo abbiamo trovato e nella forma e nel sentimento e nel pensiero. Fin qui però possiamo chiamar questo mondo un tutto concorde e ragionevole, possiamo nell'autore ammirare la potenza dell'architetto, che sa ben congegnare le diverse parti, ma non ancora il poeta. Abbiamo dunque esaminato questo mondo sotto il rispetto artistico, e veduto gli sforzi fatti dal poeta per dare ad un mondo essenzialmente lirico una forma epica. Ma queste forze interne non bastano essendo di lor natura astratte. Si richiede che elle paian fuori in un corpo, cioè a dire che abbiano estrinsechezza in una tela di fatti che dicesi ordito. L'ordito è un mezzo per mostrare al di fuori l'anima, cioè le forze intellettive, affettive ed immaginative, pensieri, caratteri, passioni, immagini ecc. Ora l'ordito dantesco è per la sua semplicitá accomodato a questo suo scopo, non essendo altro l'azione o l'ordito che il salir di Beatrice e di Dante di stella in stella. Nella loro visione e ne' loro discorsi con le luci in cui s' incontrano, si manifestano le forze interne del paradiso.

Ma l'ordito non è solo un mezzo; esso dee avere il suo proprio valore, e destare curiositá, sospensione, ammirazione per la

natura stessa del fatto. Ora l'ordito dantesco povero com'è di azione non può destare alcuno interesse. Il suo interesse è nel progresso della sua azione, nel crescente spiritualizzarsi della forma. E l' interesse sarebbe maggiore, se Dante avesse voluto rappresentare drammaticamente questo passaggio di stella in stella, come passaggio da uno stato dell'animo in un altro piú puro piú vicino a Dio. Cosí Faust può ogni volta che passa di uno stato in un altro conoscere se stesso e mostrare quello che egli sente con la parola. Ma Dante, a cui la natura propria e de' tempi non consentiva questo subbiettivismo, ha obbiettivato il suo sentimento, mostrando la sua successiva purificazione nel progressivo schiarirsi dell'occhio, e nel viso sempre piú lucente di Beatrice.

Tutte queste stelle ci sembrano perciò vuote gallerie, radianti sempre piú di luci, ma dove ti trovi solo senza eco e senza simpatia. Hanno diversi nomi, e non di meno sono sí povere di determinazioni che non puoi fissartele nella memoria e le confondi l'una con l'altra. L' interesse si risveglia quando si giunge nel cielo empireo dove spunta la forma. Cosí hai innanzi un punto luminoso centro di banchi semicircolari rassomigliati ad una candida rosa, con l' intervallo riempiuto di una plenitudine volante. Questa visione è ammirabilmente descritta con chiarezza ed efficacia massime per quello che riguarda gli angioli. La visione è accompagnata con l' impressione. Dapprima il poeta rimane come stupido al modo de' barbari all'aspetto di Roma. Questo è detto in una forma alquanto arida, e dove non trovi di poetico che un tratto ironico lanciato cosí di passaggio a Firenze.

> Io che era al divino dall'umano,
> Ed all'eterno dal tempo venuto
> E di Firenze in popol giusto e sano
> Di che stupor dovea esser compiuto!

Poi il poeta gitta lo sguardo vagante giú su e intorno, come un pellegrino che per isciogliere il suo voto va a visitare un tempio e lo esamina attentamente per darne notizia al suo ri-

torno. Volgendosi in fine per domandare alcuna cosa alla sua guida, la sua guida è scomparsa. Beatrice apparisce nell' inferno con tutti gli affetti di una donna. La vedi lusinghiera verso Virgilio, angosciosa per il pericolo di Dante, mossa dall'amore; un pittore potrebbe dipingerla. Nel purgatorio, quantunque nascosta in una nuvola di fiori ha pure una fisonomia.

> Regalmente nell'atto ancor proterva.

Nel paradiso scompare ogni parte terrestre; l'amore purificato diviene un affetto materno e Dante l'ama con caritá filiale. Espresso simbolicamente il riso della donna amata, l' interesse languisce; ma qui è la Beatrice poetica del paradiso; qui la parola esprime con chiarezza drammatica i sentimenti dell'uno e dell'altra. Le parole di Dante sono affettuose, ma di un affetto misto di gratitudine e di riverenza. Beatrice è in un'attitudine determinata:

> E vidi lei che si facea corona,
> Riflettendo da sé gli eterni rai.

Il suo sorriso il suo ultimo sguardo ha un significato; è lo sguardo dell'addio, è l'amore terreno che va a dileguarsi nell'amore di Dio. Ella ama Dante in Dio:

> Cosí orai; e quella sí lontana,
> Come parea, sorrise e riguardommi:
> Poi si tornò nell'eterna fontana.

A Beatrice succede S. Bernardo, il fedele di Maria:

> Perocché io sono il suo fedel Bernardo.

Anch'egli è in un'attitudine concreta, che s' imprime nella memoria, ciò che non è di S. Giacomo S. Giovanni e degli altri, luci senza figura e senza colore.

Diffuso era per gli occhi e per le gene
Di benigna letizia in atto pio,
Come a terreno padre si conviene.

Gli occhi di Dante guidati dal santo si rivolgono alla contemplazione della Vergine, alla quale il santo indirizza la preghiera.

LEZIONE XVI

[La Vergine.]

Vi sono de' nomi d' individui che a poco a poco si trasformano in nomi appellativi o tipici, come Don Chisciotte, Don Giovanni, Rodomonte, Tartufo ecc. Un tipo dapprima è solo abbozzato, insino a che dopo un certo tempo di formazione, s'incarna compiutamente in un individuo. Questo diviene l'esemplare, che seguita ad essere sviluppato e compiuto da altri poeti, insino a che si passa al manierato all'acuto e da ultimo alla riproduzione meccanica. Nel periodo di formazione il poeta trova ostacolo nella realtá che giá ha fissato quel carattere con lineamenti storici, e l'ostacolo è maggiore, quando stia nella religione. Un personaggio religioso non può esser discusso, non trasformato; la fantasia lo accetta tal quale. Cosí Dante ha dovuto accettare il suo mondo, come glielo dava la religione: lo stesso dicasi de' suoi tipi; egli è stato il primo poeta che abbia rappresentato i tipi cristiani, crudi però e grezzi secondo l' immediato religioso. Quindi è che i suoi angioli e i suoi demòni sono vuoti di personalitá, un genere anziché individui. I demòni pagani sono ciascuno una persona distinta, Minos, Caronte, Cerbero ecc.: ne' diavoli cristiani la differenza non è che solo di nomi. Quindi è che questi tipi non sono rimasti tal quale, e la poesia posteriore ha cercato di umanizzarli, d' individuarli. Cosí è nato il satana del Tasso e del Milton, il diavolo zoppo ed il Mefistofele. Ma il tipo della Vergine è rimasto come Dante lo ha concepito? La poesia

ha ben trasformato la donna, e infuso un po' di sangue in quel freddo platonismo e sentimentalismo de' primi tipi, ma la Madre di Dio è rimasta intatta immagine spirituale al di sopra di queste forme terrene. La Vergine è una forma fluttuante tra il divino e il terreno. Come cosa divina, è senza forma. Voi la distinguete non in se stessa ma dalla gioia e dalla luce che ne emana sui cieli e sugli angioli. La sua essenza rimane misteriosa, composta di elementi contradditorii, vergine e madre, figlia del figlio, umile e alta, fattore e fattura. Il suo carattere è perciò il sublime: S. Bernardo nella preghiera che le volge comincia con un inno in sua lode; il suo stile è grave, solenne; vi sono semplici enunciazioni senza metafore senza circonlocuzioni, ma quando considera la Vergine sotto un aspetto terreno, lo stile diviene ricco ed ornato, spunta la melodia, raggiano le metafore. Perché la Vergine di sublime diventa bella, mediatrice tra l'uomo e Dio, soccorritrice a' miseri. Col reverendo si congiunge l'amabile, doppio sentimento che spira dalla Vergine, e che è espresso ne' due epiteti che il poeta attribuisce agli occhi di lei: « gli occhi da Dio diletti e venerati ». La preghiera che siegue alle lodi è affettuosa ed efficace, e tutte due queste qualitá voi trovate nella seguente terzina:

> Ed io che mai per mio veder non arsi
> Piú ch'io fo per lo suo, tutti i miei prieghi
> Ti volgo e prego che non sieno scarsi.

Finisce con uno di quei tratti obbiettivi che allargano l'orizzonte e perpetuano il sentimento nell' immagine:

> Vedi Beatrice con quanti beati
> Per li miei prieghi ti chiudon le mani.

Lezione XVII

[Innanzi a Dio sparizione della forma.]

Esaudita la preghiera di Bernardo, Dante si avvicina al fine de' suoi desiderii, e prima ancora che Bernardo gli accenni sorridendo di guardare in su, il suo occhio fatto piú vigoroso si ficca per lo raggio della luce che da sé è vera. È l'ultima apparizione della forma, o per dir meglio è il suo sparire. Questa forma, corpo nell' inferno, immagine nel purgatorio, evanescente in paradiso, qui svanisce, come un sogno dimenticato di cui rimane ancora il sentimento. Le impressioni di Dante innanzi a Dio sono parte sensazioni, parte sentimenti. La puntura che il suo occhio riceve da quella viva luce, la fissazione del suo sguardo in Dio è congiunta col sentimento della debolezza della parola e con un lirico entusiasmo:

> Ormai sará piú corta mia favella
> Pure a quel ch' io ricordo, che d' infante,
> Che bagni ancor la lingua alla mammella.

In questa rappresentazione vi è però alcun che di stanco, e invano cerchi quella freschezza di sentimento che egli provò alla vista della corte di paradiso. Questi sentimenti corrispondono a' diversi gradi della visione di Dio. Non c'è poeta che abbia osato di descrivere Iddio: solo lo si fa parlare. Veder Dio e dargli figura e lineamenti, è distruggerlo. Dante pensa Dio, non lo vede. E però dice di averlo veduto ma di aver dimenticata la visione. Secondo i teologi Dio considerato dapprima in sé senza alcuna distinzione nella sua natura è lo specchio dell'universo; indi emerge in lui la distinzione delle tre persone, e da ultimo la sua congiunzione con l'uomo. Ora queste cose non sono mica rappresentabili; la forma qui sta come semplice paragone. L'universo è un gran libro squadernato, che s' interna

nel profondo dell'essenza divina. La divinitá è raffigurata in tre giri di tre colori ed una contenenza:

> E l'un dall'altro come iri da iri,
> Parea riflesso; e il terzo parea foco
> Che quinci e quindi ugualmente si spiri.

Ben piú difficile era rappresentare la congiunzione dell'umano col divino. Dante si sforza e non trova, quando è aiutato dal fulgore della grazia:

> Ma non eran da ciò le proprie penne;
> Se non che la mia mente fu percossa
> Da un fulgore in che sua voglia venne.
> All'alta fantasia qui mancò possa.

Il fine della visione è raggiunto; il poeta dopo un lungo viaggio si congiunge con Dio; nel suo cuore entra la calma; i suoi desiderii sono tranquilli come una ruota mossa ugualmente:

> Ma giá volgeva il mio desiro e il velle,
> Siccome ruota che ugualmente è mossa,
> L'amor che move il sole e l'altre stelle.

DEI COMENTI DANTESCHI
DAL BOCCACCIO AL BETTINELLI

Primo periodo

Comenti dichiarativi del senso, onde il nome d' interpreti. Il mondo storico e politico trasandato — la *Divina Commedia* considerata come un mondo allegorico, teologico-morale.

Secondo periodo

Epoca del rinascimento.

Comincia la critica letteraria — Risorgimento delle lettere latine e greche: la *Divina Commedia* considerata come un genere irregolare, e rozzo per la forma; a Dante si preferisce il Petrarca. Nondimeno si loda il contenuto per la ricchezza de' pensieri. Ultima espressione di queste opinioni è Gian Vincenzo Gravina.

Terzo periodo

Epoca della decadenza.

Il contenuto non è avuto piú in nessun conto — Si dá solo importanza alla forma, che giunge fino al femminile in Metastasio — Si continua ad ammirare Dante per tradizione ma non si studia piú.

Il Bettinelli nelle *Lettere Virgiliane* traduce questo sentimento pubblico, ponendo in bocca a Virgilio una viva censura della *Divina Commedia*.

SECOLO DECIMO OTTAVO.

Si sveglia il sentimento nazionale — Successo della *Difesa di Dante*, risposta del Gozzi al Bettinelli.

Influenza francese nella lingua e nel pensiero, di cui sono i teorici Bettinelli e Cesarotti.

Resistenza dello spirito nazionale ed origine de' puristi — Glorificazione del trecento e quindi di Dante.

Comenti filologici — Cesari, Biagioli, Tommaseo. Parzialitá di questi comenti — Risorgimento della storia — sistema storico, cattolico-liberale — comenti storici — *Vita di Dante* per Cesare Balbo — Il *veltro allegorico* per Carlo Troya — risposta del cavalier de' Cesari — In questi comenti, come anche nell'esposizione del Marchetti, la *Divina Commedia* è considerata come la piú alta espressione del Cattolicismo, e Dante come un liberale moderato.

Filosofia cattolico-liberale in sostegno del sistema storico — Rosmini, Gioberti.

Comento filosofico di Ozanam, nel quale Dante è rappresentato come seguace di S. Agostino, S. Buonaventura e S. Tommaso, puro ortodosso — Reazione contro questa tendenza cattolica — sistema radicale-anticattolico — Niccolini, Mazzini, Foscolo, Rossetti ecc.: comenti politici — Dante è rappresentato come radicale ed eretico — osservazioni del Foscolo e comenti del Rossetti e dell'Aroux.

SECOLO DECIMO OTTAVO.

Si sveglia il sentimento nazionale — Successo della *Difesa di Dante*, risposta del Gozzi al Bettinelli.

Influenza francese nella lingua e nel pensiero, di cui sono i teorici Bettinelli e Cesarotti.

Resistenza dello spirito nazionale ed origine de' puristi — Glorificazione del trecento e quindi di Dante.

Comenti filologici: Cesari, Biagioli, Tommaseo. Parzialità di questi comenti — Risorgimento della storia — sistema storico, cattolico-liberale — comenti storici — *Vita di Dante* per Cesare Balbo — Il *veltro allegorico* per Carlo Troya — risposta del cavalier de Cesari — In questi comenti, come anche nell'esposizione del Marchetti, la *Divina Commedia* è considerata come la più alta espressione del Cattolicismo, e Dante come un liberale moderato.

Filosofia cattolico-liberale in sostegno del sistema storico — Rosmini, Gioberti.

Comento filosofico di Ozanam, nel quale Dante è rappresentato come seguace di S. Agostino, S. Bonaventura e S. Tommaso, puro ortodosso — Reazione contro questa tendenza cattolica — sistema storico anticattolico — Niccolini, Mazzini, Foscolo, Rossetti, etc.; comenti politici — Dante è rappresentato come un ghibellino eretico — osservazioni del Foscolo e comento del Rossetti e dell'Aroux.

APPENDICE

I

DELL' UNITÁ DEI DUE MONDI NELLA DIVINA COMMEDIA

Lezione 2ª, Domenica 19 Febbraio 1854.

(ms. della Bibl. Naz. di Nap. XVI. C. 49).

Dovendo venire alla spiegazione dell' inferno dobbiamo farci indietro e contemplare in un solo aspetto il concetto di Dante, poiché giovano questi ritorni sul nostro cammino: il tornare indietro per vedere tutto il complesso. Che cosa è il poema di Dante? un aggregato di fatti e forme d'ogni genere. Egli è come un orizzonte in cui a prima vista non si vedono che varie cose in confuso. Noi vi vediamo finora una materia nuda, informe, e cadaverica. Di questo ho giá mostrati varii esempii che lo hanno preceduto nel medio evo. Finora non conosciamo che la forma astratta di cui si occupano i comentatori: la bellezza parziale, di teologia, filosofia, politica. Ma nessuno di essi colse la materia viva, quella che deve avere un concetto nuovo, da cui procede la personalitá, il complesso delle qualitá per cui si distingue un argomento da tutti gli altri. Ciò che lo fa una situazione: il che è ciò che lo rende poetico. Io insisto su questa parola: perché è il vizio inerente a tutta la critica italiana: guardare alle parti e trascurare l' insieme, il concetto complessivo. Poiché questo è il criterio unico per giudicare della bontá d'un poema. Qual è la natura dell'argomento dantesco? È la descrizione de' due mondi; l'universo al di lá della vita e della poesia. Il problema risoluto dell'umana destinazione. Ricordatevi di D[on] Gio[vanni]. Egli

va precipitando di delitto in delitto e s' ingolfa nei vizii, finché giunto all'ultimo atto precipita all' inferno, e si cala il sipario. Ebbene allora Dante apre il suo. Quando Goethe finisce il suo poema, Dante comincia il suo qui, dove sparisce la libertá umana innanzi alla necessitá, il passato ed il futuro innanzi al presente. Ivi è spenta l'azione ed il carattere e l'affetto, perché non ha piú materia in cui esercitarsi. Non è piú che un sentimento indeterminato di dolore e di gioia. Non vi è piú che l'elemento descrittivo, lirico. Qui non vi saranno che pene e premii, angeli, uomini, demòni, urli, bestemmie, preghiere e concenti, e melodie. Ma Dante vivo entra nel regno de' morti e trae seco la storia d' Italia e di Europa. Al suo arrivo i morti dimenticano il presente, si risvegliano alla vita, ricordano le valli e le colline del loro luogo natio. Cacciaguida ritorna Alighieri, Sordello torna Mantovano; Stazio si dimentica a tal segno *che tratta le ombre come cosa salda.* Non è quindi meraviglia che siano [?] uniti il dramma e l'epopea e la satira: mentre il finito si confonde con l' infinito, i due mondi si unificano, il tempo e l'eterno si avvicinano in una unitá, i generi si confondono e si compiono.

Ma dove è l'unitá de' due mondi? vanno essi meccanicamente a lato l'uno dell'altro senza immedesimarsi: e distinguendosi sempre il principale dall'accessorio? È egli vero, come dicono Rossetti e Foscolo che l'altro mondo non sia che un'occasione per manifestare le sue opinioni politiche: che i suoi tre mondi sono come la *Baswilliana* del Monti, le *Notti Romane* del Verri e il *Dialogo dei morti* di Fontenelle? Oppure il suo concetto serio è quello de' tre mondi; e la descrizione della vita presente non è che l'accessorio, l'affetto di Dante che ne turba la forma e lo stile, secondo che dice E. Quinet? No; questo non è il concetto di Dante: esso sta nella unificazione de' due mondi, in una unitá piú grande che li contiene ed abbraccia ambedue, nella unitá dell'anima in cui coesistono la vita estrinseca materiale come la rappresenta il finito [?] L'uomo sotto l'albero immobile, che non manda [che di] quando in quando qualche parola, il nome di Dio, il contemplante che non comprende che l'azione è la migliore

delle preghiere rappresenta l'infinito, vuoto, privo di realtá e di contenuto, Dio astratto degli orientali, non il Dio concreto, il Dio fatto uomo, il Dio azione dei cristiani. L'uomo, come dice un grande scrittore, porta gli dei nel proprio seno, o, come dice Leopardi, *gran parte d'Olimpo in sé racchiude*. Ciascuno porta in sé l'inferno e il paradiso: la vita terrena ha innanzi a sé un esemplare, un archetipo, un ideale del giusto, del santo, del buono; ciascuno ha un accusatore nella propria coscienza che, mentre cavalca fuggendo gli salta in groppa secondo l'energica espressione d'Orazio, *post equitem sedet atra cura*. Dante cava fuori questo sentimento e gli dá un'esistenza materiale. Il reale finito è rappresentato co' suoi costumi, le opinioni, gli accidenti, ma ha innanzi a sé uno specchio in cui si mira e si giudica. Egli ci strappa dall'eterno per ricondurci a Firenze. Ma anche allora che noi ci aggiriamo in mezzo alle fazioni che dividono quella cittá e siamo pieni del mondo presente, egli ci pone innanzi lo specchio e tutto ad un tratto ritorniamo all'eterno. Vedetelo in Ciacco. Egli dimentica le sue pene, ed aggirandosi per la sua cittá natia dice: «Giusti son due, ma non vi sono intesi: | Superbia invidia ed avarizia sono | Le tre faville che hanno i cuori accesi». Tutto ad un tratto a caduchi interessi [Dante] fa succedere l'angelica tromba del giudizio: «I diritti occhi volse allora in biechi».

Per riassumere il concetto di Dante in una forma distinta, egli è la rimembranza, il sentimento duplice in cui il passato e il presente, il tempo coll'eterno, il finito coll'infinito si confonde. Il passato ritorna alla memoria dell'ombra, ma spogliato del suo prestigio, colorato dalle impressioni del presente. Basta egli questa unitá? Essa non è giá una semplicitá astratta, ma una totalitá capace di successione e di progresso, che è suscettiva di vita e di un processo interiore che tende a spiegarsi nei momenti successivi: l'inferno, il purgatorio e il paradiso. Che cosa è l'inferno se non l'uomo che si profonda nel lezzo della colpa e del vizio; il purgatorio l'uomo che acquista la coscienza di sé, e per espiazione si purifica dell'elemento terrestre? Il paradiso è l'elevarsi dalla materia, l'uomo che da contemplazione in con-

templazione sale a quella del puro spirito, di Dio. Questo moto non è fantastico, risponde ad una apparenza fuggitiva nella storia, al perenne e successivo sparire di ogni forma nella umanitá, nel popolo e nell' individuo; chiuso è il processo della umanitá, ideale terreno, che esce dalle forme esauste, concrete, fino a che si ravvicini al suo tipo ed esemplare, il cammino dalla fantasia alla ragione, dal simbolo al pensiero, dalla parola al-l' idea (come lo concepí quel grande ingegno del Vico nell' individuare il passaggio dalla gioventú alla vecchiezza) il dissolversi delle forme per cui palpita ognuno. Rappresentatevi un giovane ed un vecchio. Il primo parla di amore, di speranze, di gioie e il vecchio sorride. Che cosa dice quel sorriso? se non: — Anch' io ho amato, ho confidato; ma ora veggo che tutto è illusione: « veramente siam noi polvere ed ombra » come disse il Petrarca, quando verso la fine della sua vita la Laura per cui aveva tanto sospirato, gli compariva in tutto altro aspetto —. Il poeta si addentra nel reale, nelle idee della umanitá, del popolo e dell' individuo. Egli abbraccia la scienza, la politica, la civiltá, la religione con quel senso del concreto che costituisce la sua arte. Egli vuole andare dalla lettera allo spirito (religione), dal-l'errore alla ragione, alla rivelazione, dal male al bene, dal vizio alla virtú ed espiazione, dall'anarchia alla unitá, dalla licenza alla legge. Ma tuttavia noi siamo ancora nel campo dell'astrazione: perché la forma abbia una sua esistenza distinta da tutte le altre conviene che sia imparentata coi lineamenti del suo tempo: [che] la veritá diventi Bice, la ragione Virgilio, la religione la Chiesa romana, cui [il poeta] vuole condurre alla sua semplicitá; l'anarchia Firenze ed Italia, l'errore e la scienza volgare de' predicatori del suo tempo, contro cui inveisce Beatrice che vuole innalzare all' infinito, all' immortale le opinioni del medio evo, del suo tempo.

Ma non basta che il concetto non solo sia divenuto uomo, ma tale uomo; non solo popolo, ma tale popolo; non solo tempo e luogo, ma tale luogo e tale tempo: ma conviene che il concetto, l' idea viva nel particolare nei momenti diversi in cui si esprime: noi usciamo dall'astratto per andare al reale.

L' inferno è il regno della materia irrazionale, del male e dell'errore, del brutto, dell'anarchia eslege, anarchico, mostruoso ed informe, la forma manchevole e difettosa, entomata in difetto, un verme in cui sua « formazion falla »; manca l'elemento razionale che lo fa bello. Non vi è piú né il bello naturale: sono scomparsi questi nostri campi, prati e valli, il cielo azzurro, i fiori de' margini gai e gentili. Non vi sono che abissi sprofondati, angusti quanto piú si discende nel fondo, rupi aride, infeconde, scoscese, tristi valli. Nessuno orizzonte, fitte tenebre interrotte da suono cupo ed acuto; nessuna immagine che ricrei i sensi; ma si incontrano materie che fanno zuffa cogli occhi e col naso. Il demonio è il tipo del laido ed osceno: Caronte con occhi di bragia, Cerbero trifauce, Minosse il gran giudice con la coda, Gerione colla forma mostruosa e con la coda aguzza; Lucifero, il tipo del gigantesco sotto forme organiche. L'uomo, in attitudini violente, contorte, dispettose e strane. Dissonanze, guai, vizii, depravazione perfetta, delitti e colpe e misfatti che vanno sempre aggravandosi. Eppure l' inferno è bello, anzi piú bello; noi non sappiamo distaccarci da lui. Come ha saputo Dante accettando la situazione cavare dal brutto il bello, la poesia dalla prosa piú vile? [1]

---

[1] La scrittura è difficile a leggersi, sí che non siamo sicuri di aver sempre bene interpretato; e l' interpunzione cosí strana o manchevole che abbiamo dovuto spesso sostituirla o aggiungerla. Lo stesso, quanto all' interpunzione, deve ripetersi per la lezione che segue.

II

COME SI TRASFIGURA IL BRUTTO?

Lezione, Giovedí 23 Marzo 1854.

(dal *ms. cit.*).

Noi abbiamo detto che l' inferno è il regno del male, dell'errore, del brutto: è negazione di Dio, che è assoluta bontá, bellezza, veritá. Noi prendiamo ora come fatto immediato di coscienza ciò che sará poi risultamento ultimo del nostro ragionamento. Pure l'*Inferno* è il capolavoro di Dante: quantunque alcuni critici, come Balbo, insistendo su alcuni episodii d'una bellezza proverbiale e tradizionale, non solo vollero sostenere che il *Purgatorio* e il *Paradiso* è uguale all'*Inferno*; ma anche che sono superiori: tuttavia il giudizio popolare ha sempre giudicato in favore dell'*Inferno*. Ma se l'arte è la rappresentazione del bello, come potrá essere artistico il regno assoluto del brutto? come potrá essere trasfigurato e reso poetico? Ecco la quistione fondamentale che uno si deve porre intorno all' inferno.

Vi sono due scuole contrarie, di cui una sbandisce affatto il brutto dall'arte, l'altra ritiene che sia costitutivo ed elemento essenziale dell'arte. La prima è la classica, antica; la seconda, la romantica, odierna. La prima, fondata sul precetto di Orazio *simplex et unum*, sul tipo di bellezza greca, sulla semplicitá vuota di differenza ed opposizione, sbandisce il brutto. Secondo questa scuola l'artista deve essere come il pittore che, dovendo dipingere Elena, prese sette delle piú belle donne di Grecia, e togliendo l'una forma da una e l'altra da un'altra, ed eliminando il brutto,

di sette bellezze imperfette ne fece una perfetta. Questo è un modo assurdo di concepire l'arte. Ponetevi quanti occhi, bocche, nasi che vogliate, se non avete ingenito il tipo del bello e la forza di riprodurlo, avete un bel da comporre e separare, non ne caverete mai nulla. Eppure l' influenza di questa scuola si diffuse anche fra personaggi dottissimi. Vedetelo nel giudizio che T. Tasso, dottissimo poeta — piú poeta se non fosse stato cosí dotto —, porta sull'Achille d'Omero. Egli dice che non è compiutamente bello, che non è conforme al tipo semplice: perché iroso, e per capriccio d'una schiava abbandona i suoi: ed è troppo selvaggio contro Ettore. Al contrario Goffredo è perfetto, ornato di tutti i pregi, né vi è vizio o cosa che lo deturpi. Ma appunto per questo Achille è creazione vivente che attraversa i secoli, sempre giovane, laddove Goffredo non è che una concezione secondo un tipo astratto, ed è meno interessante. Dove porta questa dottrina? Vedetelo nell'estremo che mostra il difetto di essa. Dalla semplicitá greca viene a terminare nell'astratto intellettuale, nella morale sapienza. Vedete in Gravina. Egli è uomo di molta dottrina e scienza: eppure la sua *Ragione poetica,* quantunque sia eccellente per alcune osservazioni, è falsata nella sua base, poiché pone per essenza della poesia la sapienza morale. Con questa stregua egli giudica Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso; di cui egli faceva una cattiva ed infelice applicazione nelle sue tragedie.

La romantica al contrario sostiene che non solo il brutto non deve essere bandito dall'arte, ma è indispensabile, ed essenziale elemento dell'arte moderna. La poesia, dice Schlegel, deve rappresentare la vita reale qual essa è; mista di bene e male, di gioie e dolori, di morte e vita, di brutto e bello. Uscite nella via: voi troverete un funerale, con accompagnamento di gente mesta: accanto a loro sono per istrada fanciulli che giuocano: altri che sono ubbriachi. Entrate in un'anticamera regia: troverete ancora i resti d'un banchetto: a guardia vi stanno servitori confabulanti. Dentro vi è una dama ambiziosa che uccide il proprio figlio con un pugnale. Insomma, accanto al ridicolo vi è il sublime, accanto la tragedia la commedia.

Io ho confutato ambedue le scuole. Il bello non si deve risolvere nell'astratto, né deve essere una imitazione della vita reale. Ma deve trasfigurarla e realizzarla. Insomma non deve essere né il pensiero astratto, né il reale astratto. Confutazione di fatto di queste due scuole è l'*Inferno* di Dante. Non può spiegarlo la dottrina classica; resiste alle sue dottrine, perché tutto è brutto e deve essere: il bello sarebbe un controsenso: perché è il regno della giustizia di Dio, e la punizione deve essere imagine dell'anima colpevole.

D'altra parte come il romantico può spiegarlo coll'elemento reale, coll'avvicendamento di gioia e dolore? Dove la vita è rappresentata da un lato solo non vi è inferno e paradiso mescolato insieme, ma solo male, brutto, orrore. Quando il fatto è evidente, la teoria si piega, si modifica, finché il fatto, sopravanzando l'angustia del sistema, si allarga, poi sparisce per sollevarsi ad un piú alto. In che modo hanno cercato di allargarsi ed uscire dal rigore del loro sistema? L' inferno non è giá fatto isolato... [1]. Egli si va esplicando in Petrarca, Boccaccio, Cervantes, Lope de Vega, Calderon: quindi dopo un interrompimento di alcuni anni rivive nei romantici del XIX [secolo] in Byron, Leopardi, Goethe, Victor Hugo, finché, acquistando la coscienza di sé, appare in Mefistofele, che è incarnazione del brutto che si pone come brutto.

Due opinioni sono correnti ed universali; l'una delle quali è modificazione della dottrina classica, l'altra della romantica. L'una dice: il brutto è nell'arte, non si nega; ma cessa di essere tale nel bello artistico per la bellezza di sua rappresentazione. Questa viene a ricadere nella dottrina giá nota: lo stile è la veste, l'ornamento del pensiero: essa crede di potere abbellire e quindi fare amare il brutto: sarebbe come prendere una scimmia e coprirla d'un manto di porpora: prendere la schifosa Gabrina d'Ariosto, e vestirla degli abiti sontuosi di Isabella. Ornate pure e diviene piú brutto. Questo non può certo applicarsi a Dante, che non dissimula né orna il brutto, ma lo mostra; egli, avvezzo

[1] Ho tralasciato il resto del periodo che riesce oscuro.

a pigliare il concetto, mette in piú rilievo e lumeggia il brutto che ha innanzi. Cerbero è bello, perché è ben rappresentato: ma egli non ha dissimulato il... [1] « Cerbero fiera crudele e diversa ».

Ma è bello per la intrinsichezza e la natura stessa del concetto che ha voluto esprimere in lui: perché lumeggia ciò che in Cerbero è deforme... [2].

---

[1] Parola incomprensibile.

[2] La lezione è incompleta.

III

DAI RIASSUNTI DELLE LEZIONI TENUTE A ZURIGO

L'INFERNO

Lezione I - IL BRUTTO

In Dante e Beatrice vi ho mostrato lo stesso concetto che è in tutta la *Divina Commedia*. Il quale vi sta non come in una allegoria, separato dalla forma, ma quasi anima del mondo, forza viva, al di sotto della superficie, che muove tutto ciò che si vede al disopra. Epperò questo concetto ci accompagnerá dal primo infino all'ultimo canto del poema.

Vi sono de' concetti di una grande ricchezza, che contengono dentro di sé tutto un mondo reale, il quale vi sta come involuto, insino a che l'uomo di genio col suo sguardo non lo ingravidi, per dir cosí, e non lo faccia partorire: Dante ne ha tratto fuori la *Divina Commedia*. Questo concetto contiene in sé tre momenti, la carne, lo spirito ed il passaggio dall'una all'altro, l' inferno, il purgatorio ed il paradiso.

L' inferno è il regno della carne o della materia. Questa formola comprende tutta la vita ne' suoi diversi indirizzi, cosí come è stata compresa da Dante: scienza, religione, morale, politica, arte. E perciò l' inferno è ad un tempo il regno del falso o dell'errore (scienza), del male o delle passioni (morale), dell'anarchia o del disordine (politica), del brutto (arte). L'essere che comprende tutto questo è Lucifero, negazione di Dio.

Se l' inferno è il regno del brutto, e se l'arte è la manifestazione del bello, in che modo l' inferno può essere materia di poesia? O in termini piú generali il brutto può entrare nell'arte?

I Greci non ammettevano il brutto, se non come accessorio per dar risalto al bello: cosí la viltá di Tersite faceva splendere la bravura di Achille, e la candidezza della luna spicca in un cielo nuvoloso. Epperò i Greci non portavano mai le passioni fino al punto che elleno alterassero la bellezza de' lineamenti. Gli Dei, quantunque sottomessi alle passioni, serbavano inalterata la loro serenitá: la collera non oscura la fronte, non contrae la faccia di Apollo: il suo corpo rimane eternamente giovine e bello. Questa olimpica serenitá i Greci esprimevano pure nella faccia umana ed è stata imitata da alcuni moderni, sopratutto dal Leopardi e dal Goethe. Dicesi che un pittore, dovendo rappresentare Elena, abbia avuto innanzi per modello sette delle piú belle donne di Grecia, imitando da chi l'una e da chi l'altra parte, e facendo di sette bellezze imperfette una compiuta bellezza. Questa regola ci porta diritto ad un ideale astratto e di convenzione, come è il Goffredo del Tasso, che è un essere di ragione, costruito secondo un tipo di costruzione, anziché una creatura vivente, com'è l'Achille Omerico, di una perpetua giovinezza.

La scuola romantica, rifiutando questo ideale fattizio, questa separazione chimica del brutto e del bello, si è gittata nell'altro estremo, accarezzando e prediligendo il brutto. Secondo questa scuola l'arte deve riprodurre la vita nella sua veritá, e la vita non è né tragedia né commedia, ma dramma, cioè dolore e gioia, pianto e riso, morte e vita, successione e contrasto de' piú diversi elementi. Tale è la scena de' servi ubriachi, che succede alla morte del re Duncan nel *Macbeth* di Shakespeare; tale è la scena de' musici nella *Giulietta e Romeo*; tale è il canto funebre de' preti misto al canto gioioso de' commensali nella *Lucrezia Borgia*. Questa teoria porta diritto alla imitazione della natura, all'annullamento dell' ideale, fondata com'è sul principio che l'arte debba riprodurre il reale.

L' inferno è la confutazione perentoria di tutt'e due le teorie. Da una parte esso dimostra contro la teoria classica che il brutto può far parte dell'arte; e dall'altro canto il brutto vi sta solitario, senza contrasto, confutazione della teoria romantica. E siccome

l' inferno non rimane una concezione isolata nel mondo moderno, anzi il brutto si estende sempre piú nell'arte, e dal Boccaccio, dall'Ariosto, dal Cervantes si giunge fino al Leopardi ed al Byron, fino al Mefistofele di Goethe, che è l' incarnazione del brutto, il brutto come brutto; è necessario che noi prendiamo ad esame questa questione, cercando la spiegazione di un fenomeno tanto straordinario.

Cominciamo dal fatto psicologico. Innanzi ad un oggetto bello, il corpo involontariamente si china sul davanti, gli occhi prima vaganti vi si fissano sopra, e la fantasia svegliatasi d'un tratto vi lavora su. E se tu sei poeta te lo approprii e lo riproduci nella tela, nel marmo, nella parola. Innanzi ad un oggetto brutto gli occhi si chiudono per metá, il corpo piega indietro, quasi in atto di allontanarsi, il naso si raggrinza, e le labbra fanno un movimento laterale, con una contrazione delle guance, come si fa quando si sente cattivo odore. Egli è che l'anima ha un orrore ingenito per il brutto; egli è che l'uomo è un animale estetico. E perciò stando a questa impressione, il brutto non può non dee far parte della poesia. Nondimeno, quando noi vediamo il brutto esser tanta parte della poesia moderna, non dobbiamo starci contenti a questo, dobbiamo spingere piú oltre le nostre ricerche.

Secondo il concetto cristiano il corpo non è l'espressione dell'anima, come presso i Greci, ma la prigione dell'anima. Il cristiano tiene a vile la materia, e macera il corpo co' digiuni e co' cilicii; il corpo è per lui il velo, l'apparente; il sostanziale è nello spirito. Onde nella poesia romantica si tiene poca cura della forma esterna, intorno a cui travagliavano tanto i Greci. La poesia è tutta nello spirito, al di dentro; ma come la materia poetica non è il concetto astratto, ma il fantasma prodotto dalla fantasia; egli avviene che lo spirito lampeggia al difuori, in alcuni tratti che attirano a sé l'attenzione, e le rubano tutto ciò che vi è di brutto nel rimanente.

Il tipo del bello cristiano è il Cristo, sozzo di sangue. Ma chi vuoi che guardi alle sue piaghe, quando ha innanzi quella faccia su cui splende tanto di cielo? Tale è la bellezza del martire

cristiano, per esempio del santo Stefano di Dante. Il brutto vi sta, ma in lontananza, nell'ombra, e lo sguardo si arresta su quei tratti ne' quali si rivela lo spirito.

Nel primo stadio lo spirito o il concetto è separato dal brutto: cosí un oggetto immondo e schifoso può essere nondimeno caro come memoria di un amico o di un parente. Tale è il brutto simbolico: l' Egiziano s' inginocchiava innanzi a quel mostro, che per lui era un Iddio; dileguatosi il significato per me ritorna un mostro.

Quando il sole irraggia la statua di Mennone, essa manda suoni musicali; tramontato il sole, essa ritorna una statua senza moto e senza vita, i piedi aderenti e le braccia rientrate. Quel sole deve calare al didentro della statua, quel concetto dev'essere il suo concetto, sí che vivano inseparabilmente l'un l'altro: allora sará compiuta la trasfigurazione del brutto. Lo spirito può trasfigurare il brutto in tre modi corrispondenti alle tre forme dell'arte, comico, sublime e bello.

Abbiamo il comico, quando la bruttezza è accompagnata con la malizia, di cui sono esempii i buffoni de' teatri ed il Sancho Pança del Cervantes.

Abbiamo il sublime, quando la bruttezza è congiunta con la forza fisica, come ne' giganti, e con la forza morale, come in Riccardo III. Il gigante è sublime, perché noi guardiamo non a quella immane massa di carne, ma all' idea di forza, all' idea dell' infinito che si sveglia in noi. Esso è sublime come il fulmine e la tempesta. Riccardo III è sublime, perché in un corpo deforme chiude un'anima eroica.

Vaglia per tutti il suo famoso grido: Un cavallo, un cavallo! Il mio regno per un cavallo!

Abbiamo il bello, quando in un corpo brutto vive un'anima passionata e gentile. Tale è la Saffo.

Dante ha adempiuto a queste condizioni? Ha saputo egli trasfigurare il brutto? Lo vedremo nell'altra lezione.

IV

CRITICA DELL'ESTETICA HEGELIANA

Dalla lezione IV, intitolata: « Mondo intellettuale allegorico » (contenuta nel ms. autografo della Bibl. Naz. di Napoli, XVI, C. 36).

Dante credette cosí d'esser poeta; poiché la poesia per lui era il *vero condito*, come dice il Tasso, un semplice condimento. E quello che egli credette, lo hanno creduto critici e poeti per parecchi secoli; sicché i suoi lodatori, dal Boccaccio al Gravina, vantano la sua dottrina, cercano qui la sua grandezza. Onde nel volgo è rimasa l'opinione che l'eccellenza della *Divina Commedia* sia nella profonditá della filosofia e della teologia; la quale opinione rende quel libro poco popolare; perché il volgo fa un po' come la donna, che ama volentieri parlare degli uomini eruditi, ma si annoia della loro presenza; il volgo ammira i libri dotti, ma non li legge. E poiché oggi ad una critica rimbambita, che ponea ogni valore nelle parole, è succeduta una critica astratta, che guarda principalmente al concetto e ne fa un criterio, di modo che secondo che quello è buono o cattivo, vero o falso, approva o biasima; poiché ad una vacua sonoritá è succeduta una poesia di riflessione, dove lo spirito uccide la lettera, dove il corpo è posto come un pretesto per mostrare il concetto, ed il poeta alla prima occasione te lo pianta lí e si abbandona a considerazioni generali; poiché Dante è lodato di quello, che si può in lui spiegare, scusare, ma non approvare, mi si concederá ch' io insista alquanto.

Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte. L'umanità pensa sempre, ma pensa, ora adorando, ora immaginando, ora operando, ora pensando. Che cosa è il pensiero per un gran sonatore? Il pensiero è melodia; a un tempo stesso gli lampeggia innanzi alla mente e gli freme sotto le dita. Che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine; egli non dee, non può saper pensar se non con l'immaginazione. Il filosofo, se vede un pomo cadere, corre immediatamente con l'animo alla legge che governa quel fatto, ed il pomo si trasforma in un principio generale. Il poeta è agli antipodi; se apre un libro di filosofia, ecco raggi di sole e vaghe fanciulle che gli guastano il sillogismo, e la maggiore si trasforma in un pomo che cade. La poesia non è né veste, né velo, né condimento, né spezie, né aromi; il poeta non è un cortigiano, nato ad accarezzare il pensiero, a dargli grazia, ad aspergerlo di soave liquore, come dice il Tasso. Anzi il poeta nasce ad uccidere il pensiero; perché questo non gli si può presentare, che subito non muti natura. Sento spesso dire: il poeta dee esser filosofo; pensieri vogliono essere e non parole. Sono modi di dire veri in un senso, e falsi in un altro, e ne nascono equivoci. L'idea in poesia dee avere un corpo, dee vivere con esso, anzi in esso; uccidere il corpo, farne un accessorio, o un semplice termine di paragone, o un'occasione per salire al pensiero, è atto da iconoclasta, è spogliare il tempio delle sue statue, è mutilare la vita, dissolvere il reale, è uno spiritualismo portato fino all'idealismo: questo non è piú poesia.

Certo, come ci sono filosofie mescolate di poesia, cosí ci sono poesie mescolate di filosofia, nelle quali l'incarnazione del pensiero è incipiente. Sono forme poetiche manchevoli, provvisorie, di transizione, momenti storici, ne' quali il pensiero resiste ancora e l'arte non ha la forza di assimilarselo compiutamente. Porre qui il modello della poesia gli è come porre il modello dell'uomo in Tom Pouce.

La filosofia moderna, sorta da una esagerata reazione contro il materialismo, che a sua volta ora leva il capo con animo vendicativo, ha molto conferito a gittare critica e poesia in un falso

indirizzo. Il concetto, l' ideale, l' intelligibile, il divino, l'eterno, l' idea, il tipo e l'archetipo, ecc., ecco le parole della nuova poetica, che volgono lo stesso genio ad un lavoro puramente intellettuale: poiché queste parole mostrano abbastanza, come l'attenzione è condotta piú specialmente sulle idee. Hegel congiungeva con rara penetrazione molta finezza di gusto ed un sentimento squisito dell'arte; il che lo ha tenuto in certi giusti limiti, varcati da' suoi discepoli. Il sistema è inesorabile, come il fato, e ti spinge innanzi innanzi sino all'abisso, te veggente e ripugnante, ma quasi ammaliato. Pur quando sull'orizzonte cominciano a scoprirsi talune conseguenze, a cui resiste la ragione, l'uomo d' ingegno si riscuote all' improvviso e non vuol piú andare e rimane a mezza via. Se non che, in luogo d' inferirne l' insufficienza del sistema, cerca, come innamorato, mille vie ingegnose, mille transazioni per conciliarlo con la ragione, e diviene sofista ed inconseguente. Il sistema sospingeva Hegel a cercare nella forma l' idea, ma il sistema non lo sospinse sino a disconoscere l'unitá organica dell' idea e della forma, anzi la sua maggior gloria è di avere altamente proclamata la contemporaneitá de' due termini nello spirito del poeta, e di aver posta l'eccellenza dell'arte nell'unitá personale, in cui l' idea stia involuta e come smemorata. Pur questa veritá non entra naturalmente nel suo sistema, ed egli non ha potuto farvela entrare senza alterarla. Nessuno piú di lui ti parla d' individuo e d' incarnazione, sente che lá è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell' idea; sicché il principale, l' importante è sempre la cosa manifestata. Ora, a che pro parlarmi di unitá indissolubile, indestruttibile? quando voi, nel medesimo tempo che l'affermate, la distruggete distinguendo i due termini, e facendoli servire l'uno a manifestare l'altro. Cosí in questa poetica senti di continuo parlare di idea e di forma, con manifesta tendenza a spiccar sempre dalla forma l' idea, a dire in aria di trionfo: L'ho trovate! Idea e forma! idea che dee manifestarsi, e forma che dee manifestare! — Ma questo momento, per valermi dello stesso linguaggio, è puramente filoso-

fico, è fuori dell'estetica; perché nell'estetica l'idea ha giá oltrepassata se stessa, non esiste piú; ciò che esiste, è la forma. Il poeta nel caldo dell'ispirazione vede immagini, fenomeni, forme, e le vede non come velo o manifestazione d'idee, ma come forme, cioè belle o brutte. Vede il mondo giá formato e in azione, e non sa in virtú di quali leggi generali, di qual metafisica abbia preso quella forma ed operi a quel modo. Domandate ad Omero e Virgilio, a Shakespeare ed all'Ariosto qual è l'idea del loro mondo; non lo sanno. Ciò che sanno, è quello che veggono, la vita in atto; caratteri, passioni, sentimenti, istinti, movimenti, linee, figure, idee, sono in sé delle astrazioni; il poeta rappresenta oggetti particolari in certi stati o momenti della loro esistenza, quello che sono o paiono o fanno. Certo non possono essere o parere o fare che in loro non compariscano caratteri, sentimenti, idee, figure; ma appunto perché compariscono, sono non piú l'idea, ma la forma, non piú il generale, ma il particolare. Hegel ammette queste veritá, e, per accomodarle al sistema le altera. Perché, come il suo mondo è l'esistenza dell'infinito nel finito, come il suo spirito è il trasparire dell'infinito dal finito, cosí il bello per lui è l'esistenza dell'idea nella forma, ciò che chiama l'ideale. Ora l'esistenza dell'idea nella forma ti mette innanzi due termini distinti, l'uno come contenente e l'altro come contenuto, de' quali il contenuto non solo è, ma dee disotto al fenomeno trasparire come il sostanziale. Cosí il particolare di Hegel è un velo del generale, la sua forma è l'apparenza dell'idea. Il suo buon giudizio lo ha preservato dalle conseguenze ultime di questa teoria; né è a dire, con quante cautele ed avvertenze si sforza di preservarne i lettori. E spesso ripete, che in poesia il generale sta come anima, che move e fa tutto, essa invisibile e impalpabile, presente in tutte le parti senza essere in alcuna; che il generale non dee comparire, ma trasparire; che solo il particolare dev'essere espresso. E piú che questo, mostra la buona via col suo esempio: poiché questo filosofo rigido sotto apparenza algebraica nasconde un sentimento dell'arte piú caldo e piú profondo, che non trovi in tanti cicaloni da' punti ammirativi. Ma che vale? Data la spinta, non ci è ritegno. Il sistema ha fruttifi-

cato nella scuola. Il contenuto, il significato interiore, l' idea, il concetto, ecco la calamita del critico hegeliano. In teoria ti parla di unitá organica; ma nel fatto, sente una tentazione irresistibile a staccare dalla forma il contenuto e dal contenuto l' idea. Il problema per lui è di cercare innanzi tutto l' idea, e poi di paragonare con quella la forma : ci è un prima ed un poi. Trovata l' idea, te la considera nella sua generalitá, e poiché, come generale, non ha ancora qualitá estetiche, ma solo intellettuali e morali, discorre del suo significato, della sua importanza morale e sociale, e fa dipendere dal valore di quella il valore della poesia. Cosí sono nate le distinzioni di poesie pagane, cristiane, cavalleresche, ecc., nelle quali la differenza ed il valore dell' idea e perciò della materia o contenuto costituisce la differenza ed il valore della poesia. Cosí sono nate le innumerabili dissertazioni sul contenuto astratto de' grandi lavori poetici. Questo indirizzo è visibile ne' comentatori tedeschi della *Divina Commedia*, intesi principalmente ad esporre ed a dissertare sul contenuto ed a pescare le idee nelle allegorie. È vero che i critici aggiungono sempre, che tutto questo è una finzione; che nella poesia il contenuto e la forma sono una cosa; che il poeta opera in un modo e il critico in un altro; che il critico dee scindere quello che nel poeta è uno. Qui ci è anche la veritá, ma secondo il solito alterata, una mezza veritá. Il critico può e dee scindere ciò che si trova nell'oggetto poetico; ora in questo non si trova certo l' idea nella sua generalitá, e correre sino qui è un mettersi al di lá dell'oggetto poetico, un vederci quello che non ci è. Il critico vede nell' Ifigenia il trionfo della civiltá sulla barbarie, e celebra la grandezza e l' importanza di questa idea. Il poeta ci ha veduto solo quello che ha rappresentato. Ha veduto una donna, sacerdotessa insieme e sorella, ed ha rappresentato i sentimenti che nascono da questa collisione. Certo ciascun fatto particolare ha un valore generale, e si può dalla vista di una cipolla salire fino all' idea cosmica, si può da Ifigenia correre sino al trionfo della civiltá. Ma questo è un prendere l'oggetto nel punto che si presenta al poeta, ed invece di accompagnare il poeta nella formazione di quello, mettersi a camminare

tutto solo indietro sino all' idea. In questo cammino da gambero non ci è piú l'oggetto, non ci è piú il poeta, non ci è piú la poesia: il poeta ti presenta Ifigenia nel fiore della giovanezza e della beltá; il critico fa una corsa indietro, e giunge sino all'alvo materno. *Varo, rendimi* le mie legioni! Critico, rendimi la mia Ifigenia! Egli è vero che il critico dopo di aver passeggiato a bell'agio nel mondo della sua idea, ritorna presso al poeta e gli rende Ifigenia. Ma quale gliela rende! non è piú quella; è una Ifigenia veduta attraverso l' idea e giudicata e condannata in nome dell' idea. — Caro Euripide, la tua Ifigenia non rassomiglia all' idea. — Non vi comprendo. — Me l'attendevo. Come *poeta greco, non* conosci l' idea; ma la c'è. La tua idea è il trionfo della civiltá sulla barbarie. Non farmi gli occhioni. Senza saperlo, tu hai rappresentata una *magnifica* idea. (*E qui* il critico ti sciorina un elogio metafisico-morale-politico-storico dell' idea). Me ne rallegro vivamente: una magnifica idea! Ma, caro Euripide, come ti è venuto il grillo di far dire una bugia a questa tua Ifigenia? Una rappresentante della civiltá non dee dir *bugie*; e *Goethe* ha ben fatto a correggerti.

Il poeta, secondo questa critica, in luogo di abbandonarsi alla contemplazione della natura, l'eterno *libro* della *vita, guarda* l'oggetto con occhio filosofico, e comincia col domandarsi: qual è l' idea, di cui questo oggetto dee essere manifestazione? Allora il permanente si stacca dall'oggetto e gli si presenta come idea; l'oggetto nella sua integritá è scomparso, è ito a confondersi nel *mare* dell'essere, nella generalitá della sua idea. Avendo ora il poeta innanzi non piú l'oggetto, ma l' idea, a questa *s'attiene* e *l'esamina, la determina, ne* fa il letto di Procuste, e ci accomoda a viva forza l'oggetto, aggiungendo e tagliando. In quest'oggetto artificiale, dove tutto è predeterminato, come in un orologio, hai mutilazione ed esagerazione. Quello che ne è risecato e che il costruttore chiama l'accidente, l' indifferente, il repugnante, solo perché si trova fuori della sua idea, è pur quello in cui i caratteri ideali hanno il calore e la veritá della vita. *E* come *l' idea non* si *trova mai tutta intera in* nessun individuo, ed il poeta vuol pure porvela tutta, insieme con

la mutilazione hai l'esagerazione; ciò che vi è, si trova lí accumulato e ingrandito. L' individuo è falsificato in grazia dell' idea; eppur questo chiamano gli estetici con superbo titolo « poesia monumentale ».

Questo procedere, secondo il quale, data l' idea, il poeta s' ingegna di accomodarvi l'oggetto, è ciò che dicesi l' individuale o l' individuazione: onde senti spesso parlare d' individui rappresentanti, e d' idee individuate. Ora l' individuazione è per rispetto all' individuo quello che la personificazione è per rispetto alla persona, una finzione rettorica. L' individuazione e la personificazione sono le forme proprie dell' individuo e della persona, applicate a ciò che non è né individuo, né persona, a ciò che è idea; e questo perché l' idea in sé non è rappresentabile, è fuori della poesia. Ora questo individuo astratto, nel quale il differente scompare e rimane solo il comune, ci sta non per sé, ma come un semplice mezzo di rappresentazione; l' idea rimane un generale, un non individuo; la forma la prende ad imprestito, ed in luogo di adagiarvisi e nascondersi, tende di continuo a spiccarsene ed a mostrarsi. Cosí il Tasso del Goethe è un prestanome, la copia di un' idea, che se ne stacca visibilmente e spande per entro il componimento la freddezza dell'astrazione. Il medesimo può dirsi della sua Ifigenia, la quale è difettosa, appunto perché non ha difetto, perché non pecca mai verso l' idea. L' Ifigenia di Euripide al contrario è un individuo, messo in condizioni particolari, che operano, come forze interne, fuori dell' idea, e qualche volta contro l' idea. E si può paragonare ad una lingua vivente, che contiene e dee contenere molti peccati verso la logica, irregolaritá, eccezioni, accidenti, perché a formarla, oltre la logica, concorrono molte condizioni. E come il colore proprio di una lingua è in ciò che ha di piú intimo e particolare, di piú fuggevole, cosí il poetico di un individuo è piú nell'azione de' sentimenti e della natura, che nella potenza dell' idea. L' idea dee nell' individuo, come la logica nella lingua, esser vita interna, in concorrenza con altre forze, e perciò determinata e condizionata. Il critico al contrario ha innanzi l' idea, come assoluta, nella sua generalitá, fa di questa lo scopo del

lavoro poetico, e dell' individuo un esempio, un mezzo per giungere lá. Indi la perfetta concordanza ch'egli richiede tra l' individuo e l' idea, le costruzioni a priori, nelle quali gl' individui servono a manifestare idee religiose, politiche, filosofiche, morali, una filosofia dell'arte cosí parziale e sistematica, come la moderna filosofia della storia; in amendue una specie di fato, che sotto nome d' idea si sostituisce con una stoica rigiditá al libero gioco delle passioni, a tutta la varietá de' motivi interni ed esterni. Poiché la sostanza è nell' idea, l' individuo diviene una forma estrinseca, un mezzo poetico per dare a quella un'apparenza. Non è maraviglia dunque che a combattere l'esagerazione dell' idealismo sorga ora il realismo, destinati l'uno e l'altro a rimaner fuori dell'arte, perché, non ostante le reticenze, le cautele e gli attenuamenti, per la fatalitá logica del sistema l'uno ha per suo centro l' idea come idea, e l'altro l' individuo come individuo, l'uno il puro generale, l'altro il puro particolare. Per me, l'essenza dell'arte è la forma, non la forma veste, velo, specchio, e che so altro, manifestazione di una generalitá distinta da lei, quantunque unita a lei, ma la forma, in cui l' idea è giá passata, ed a cui l' individuo si è giá innalzato: qui è la vera unitá organica dell'arte. Ora la forma non è una idea, ma una cosa; e perciò il poeta ha innanzi delle cose e non delle idee. Ciò che in poesia vive di una vita immortale, è la forma, qualunque si sia l' idea e quindi il contenuto. Certo, il poeta non è solo poeta, *ma uomo*, e *cittadino* e *filosofo* e religioso, e dee rispondere di quello che scrive, ma per considerazioni estrinseche all'arte. Ora il difetto de' critici volgari è di confondere queste due cose, è di approvare o disapprovare secondo il valore del contenuto.

Questa confusione non è possibile che non la faccia anche alcuna volta il poeta, determinato alla scelta del contenuto da fini inestetici e perciò in continua tentazione di mostrarlo sotto certi rispetti che sono fuori dell'arte. Ogni contenuto è una totalitá, che come idea appartiene alla scienza, come esistere materiale appartiene alla realtá, come forma appartiene all'arte. Il che non vuol dire che il filosofo, guardando nel contenuto

l' idea, debba sopprimere il resto; ma che tutto il resto dee essere considerato in relazione all' idea. E non vuol dire che il poeta, cogliendo il contenuto come forma, debba sopprimere il resto, cioè a dire quello che ci è di religioso, di politico, di morale, di reale; ma che tutto questo debba comparire come forma, bello, sublime, orribile, brutto, ecc. Non è una mutilazione, non un'astrazione; quello che fa lo storico, il filosofo, il poeta, è quel medesimo che fa la natura. Il mistero della vita è che il tutto non comparisce mai come tutto, ma come parte, la quale non esclude, ma si assimila il rimanente. Cosí nell'uomo tutto l'essere apparisce ora come riflessione, ora come immaginazione, ora come sentimento, ora come figura, ora come azione; e ciascun momento attrae in sé tutti gli altri, dando ad essi il suo colore. Un uomo vede un fanciullo naufragare e si gitta a soccorrerlo: tutto il suo essere apparisce qui come azione. Ciò che pensa o immagina o sente, rimane inespresso per lui e per gli altri, dico inespresso come pensiero, immagine, sentimento; tutto questo ci sta, ma ci sta come azione, nel gesto, nella figura, nel grido, ne' suoi diversi movimenti. Poniamo ora che spettatore di questo fatto sia un filosofo, o un moralista, o uno scultore, un poeta, uno storico, un cronista, ecc. È chiaro che il contenuto muterá natura, considerato sotto questo o quel rispetto secondo che sará guardato dall'uno o dall'altro. Il filosofo per esempio salirá subito all' idea, e lo spettacolo diventerá per lui una semplice occasione o un esempio; l' interesse sará tutto nel generale, a cui rimarrá subordinato il rimanente. E che fará il poeta? Dovrá cercare anche lui l' idea, e fare del contenuto una manifestazione di quella? Questo è ridurre la poesia ad una favoletta col suo *docet* in coda; questo avviene in certi momenti storici, avviene dopo come imitazione, ed in quei poeti ancora, che guardano l'oggetto, preoccupati da fini o da teorie particolari; mai non è avvenuto, mai non avverrá, che un poeta schietto, abbandonato a se stesso, corra all' idea; e tanto meno che rappresenti il fatto in modo che consuoni con una idea non cercata e non saputa da lui, il miracolo che si pretende

abbiano fatto i poeti greci. L'arte è visione; ciò che opera su di un'anima poetica e la fa risonare, è il contenuto in quanto apparisce, cioè a dire la figura. Dicesi che in poesia la figura dee essere un fantasma, un' immagine fluttuante come tra cielo e terra, una materia assottigliata e trasparente, e non so che altro di un chiaroscuro misterioso. Il che tradotto in buon linguaggio prosaico, vuol dire che la figura poetica dee essere espressiva, dee contenere ed esprimere non solo se stessa, ma tutto il rimanente, immagini, accidenti, affetti, sensazioni, sentimenti, idee. Il compimento della figura è perciò nell' impressione; una figura sterile, oziosa, ineloquente, è materia bruta, stupida realtá. Molti pongono l' ideale nella consonanza della figura coll' idea, e fanno della figura come un istrumento meccanico musicale, destinato a produrre suoni. Ora la figura non è una macchina a impressioni e tanto meno a idee; è amabile e interessante in se stessa; tutto l'altro ci sta per lei, dee menarci a lei, in lei il principio, in lei la fine di ogni interesse. Noi amiamo tutto l'essere, cioè la figura con tutte le sue imperfezioni; siamo creature ed amiamo come creature. Chi non se ne contenta, chi la maneggia come una cosa che gli appartiene, e sotto pretesto di idealizzarla, conformarla ad un' idea, cumula, ingrandisce le qualitá, esagera le proporzioni, carica i colori, dissimula i difetti, costui fa un lavoro artificiale e profana la figura: perché la figura non è giá una cosa, ma un essere libero, che ci sta di rincontro e vuol esser compreso, tutto intero com'è. Se consultiamo la ragione, non possiamo concepire come l'uomo debba porre interesse in una labile creatura, e c' illudiamo e vogliamo credere che amiamo in lei ciò che è immortale, l' idea. Questo sará filosofico, ma non è umano. Ciò che ci è di piú profondamente tragico nell'umano destino è che il nostro infinito, il nostro universo è l' individuo, e non lo amiamo giá come manifestazione di esso infinito, ma lui amiamo come lui e per lui; cosa tanto fragile amata con la coscienza dell'eterno! onde la tragedia del fato e della morte. In poesia l' individuo conserva lo stesso valore; l'ultimo risultamento di un lavoro poetico non è l' idea, ma

l' individuo, quell' individuo, quella figura, Francesca o Giulietta.

Mi si dirá : che cosa dunque diventa l' idea? L' idea è stata; non è piú. L' idea ha partorito una bella fanciulla; il poeta contempla la figlia e non conosce la madre; corre appresso alla figura ed abbandona l' idea alla provvidenza.

Sento spesso dire: il poeta ha rappresentato il tale individuo per mostrare il tale tipo e il tale carattere, ed ha rappresentato il tale tipo e carattere per mostrare la tale idea. È una conseguenza di questa critica falsificatrice dell'arte. Il poeta mostra l' individuo, come individuo, per se stesso, l'individuo in cui l' idea, l' istinto, il sentimento, la passione, la figura è uscita dalla sua generalitá ed ha preso determinazioni particolari. Ed il suo scopo non è giá che l' individuo abbia ad oltrepassare se stesso e sentirsi come generale, di modo che l'ultimo risultamento sia la decomposizione dell' individuo, o come si dice l' individuo sparente, il generale, che trasparisce dal particolare. Anzi è il contrario; è il generale divenuto, nel tale e tale modo di esistere, e perciò il generale sparente o sparito, vale a dire non piú il generale, ma la forma, o l' individuo, un individuo indecomponibile.

Adunque l' idea in sé e il contenuto in sé non sono una base poetica, l' idea in sé, base dell' idealismo, il contenuto in sé, base del realismo. Amendue sono giá divenuti un'altra cosa, quando si presentano al poeta. L' idea è diventata la forma, e il contenuto è diventato la figura.

Il contenuto è figura, quando non è piú il semplice materiale, ma la materia organizzata. L' idea è forma, quando non è piú il semplice pensiero, ma l'unitá dell'organismo. La poesia s' inizia nella figura, la quale di mano in mano s' innalza a ciò che di piú spirituale è nella forma. Cosí balzan fuori i sentimenti e le idee, non in sé, nella loro natura, ma come implicati nella figura e sviluppantisi da essa, quasi suoi raggi. Balzan fuori, come atti della vita, movimenti, sensazioni, impressioni della figura, o come effetti dalla figura prodotti sul contemplante, sul poeta. Per questa via si può giugnere fino all'assoluto; si

può sviluppare piú o meno chiaramente anche il generale, ma come coscienza della figura e impressione del poeta. La foglia di faggio può ben dire:

> Vo dove ogni altra cosa,
> Dove naturalmente
> Va la foglia di rosa
> E la foglia di alloro.

Essa ha coscienza che il suo destino è il destino di tutte le foglie, e si leva ad un fatto generale. Il poeta potrebbe aggiungervi, come sua impressione, un fatto ancora piú generale, che si trova inchiuso in questa poesia, e ne costituisce il fondo tragico, cioè a dire che l'uomo è preda e vittima del fato, come la foglia del vento. Potea dirlo, e non l'ha fatto, mostrando cosí un gran senso poetico, perché questa idea espressa sarebbe una sentenza badiale, laddove involta come sta si risveglia nell' immaginazione del lettore in una forma indefinita, accompagnata da immagini e da sentimenti, tanto piú poetica, quanto men chiara:

> quanto si mostra men, tanto è piú bella.

Allorché di autunno vediamo cadere ad una ad una le foglie, siamo compresi da un vago senso di tristezza e fantastichiamo, abbandonati ad un flutto di sentimenti ed immagini lugubri. Il pedante che scuotendo gravemente il capo ti pronunzia il famoso: *pulvis et umbra sumus*, con la chiarezza dell' idea ti disincanta e ti spoetizza. Pure il poeta può in certi casi, trasportato dalla corrente delle impressioni, uscire dalla forma e salire al generale, a quel modo che ha fatto la foglia di faggio, ma appunto a quel modo. Il generale non si spicca dalla figura, non trasporta in sé l' interesse, è il pensiero della foglia, è parte della vita di quella. Il valore estetico è nella foglia, una povera foglia frale, animata con tanta potenza dal poeta, che ci si offre come una tenera creaturina, separata da' genitori, gittata in balia della fortuna, infelicissima e inconsapevole della sua infelicitá, la quale ti dice

con una serena ingenuitá cose che ti straziano. Ci è qualche cosa di tutte le foglie in questa foglia, ma ciò che la fa lei è ciò che la rende poetica; e questo non solo non mena al generale, ma lo fa dimenticare; sicché, se vogliamo guardare alle prime impressioni, dirette, immediate, che costituiscono l' impressione poetica, innanzi all' immaginazione del lettore ci sta infino all'ultimo non le foglie, non un tipo, un genere, e tanto meno l'uomo e il destino, ma una foglia e quella foglia. Esauste le prime impressioni, il lettore vi ritorna su con altra disposizione d'animo, e guarda con occhio filosofico, critico, storico quel medesimo che prima guardava con occhio poetico. Allora l' individuo si decompone; la foglia sparisce nelle foglie, e le foglie spariscono nell'uomo. Questo sparire colto nell'atto, che non è nero ancora e il bianco muore, nell'atto che il particolare non sia ancora scomparso, ma circondi come una nuvola qualche cosa di luminoso che gli passi per di dietro, è sommamente poetico, è la poesia spiritualista. La dissoluzione è qui giá incominciata, e non si arresta insino a che Orlando, Rodomonte, Don Chisciotte, Sancio Panza, Tartufo, Amleto, Lovelace, Don Giovanni, Don Abbondio, Donna Prassede rimangono puri tipi; il particolare muore, il generale sopravvive. In questo cammino dall' individuo si va al tipo, dal tipo all' idea. Ci sono certe epoche, nelle quali il pensiero umano dissolve instancabilmente i grandi individui, storici, poetici, e ne fa de' miti, delle idee; e certe altre, nelle quali ricompone e rincarna. *Ora il poeta che vive in epoche critiche e filosofiche*, rappresenta un mondo giá dissoluto nel suo pensiero, e in luogo di darti individui interi, di una tutta propria personalitá, che meritino un giorno di essere trasfigurati da' posteri e innalzati a tipo, inizia egli la dissoluzione, li scarna, li assottiglia, quasi tema possano rimanere incompresi. Ma la dissoluzione non fatta naturalmente dal tempo, anticipata nella poesia, è non la *trasfigurazione, ma la morte. Vengon su de' personaggi astratti*, morti nel parto, cosí falsi e mutilati, come i Cesari e i Napoleoni degli storici dottrinarii.

Non amo le teoriche assolute. Per me, l'eccellenza della poesia è nell'unitá personale. Ma il campo della poesia è larghissimo, ed

anche in quell' indirizzo ci può esser poesia. Il poeta può rappresentare l' individuo in tutt' i momenti dell'esistenza, sino al punto che quello annienti in se stesso la sua personalitá, si senta e operi come organo o istrumento o parte di un ordine generale di cose, e tagli da sé tutto l'altro che non si accorda con quello. Fin lá può andare la poesia, fino anche all' individuo conscio di sua essenza ed operante secondo quella, ma non oltre. Pure in questo indirizzo è quasi impossibile contenersi, e dall' individuo conscio si passa all' individuazione, all' individuo allegorico, all' individuo esempio, all' individuo occasione, insino a che dopo di aver profanato in tutte le guise l' individuo, l' idea fa la faccia dura e si presenta lei in persona. Questo succede nella poesia odierna; questo succedeva a' tempi di Dante. Una stessa causa produsse gli stessi effetti.

Lo spiritualismo cristiano non solo scisse l'anima dal corpo, ma la pose di rincontro a quello come nemica. La perfezione e la santitá della vita fu posta nella macerazione del corpo, digiuni, cilicii, astinenze, considerato non come compagno dell'anima, ma come sua prigione, come ostacolo. Onde nella poetica la figura è un velo, l' individuo un'allegoria, e l'essenziale è nell' idea. L'altro mondo è giá questo nostro mondo spiritualizzato; ma Dante non se ne contentò, e giungendo alle ultime conseguenze del sistema, varcò anche l'altro mondo, e si trovò nel regno della pura scienza. Cosí il centro di gravitá, l' interesse del lavoro non è piú nell'altro mondo, ma nella filosofia morale.

V

CRITICA DEL « TIPO »
E DELL' ESTETICA DELLO SCHOPENHAUER

Dalla lezione V: Mondo poetico.

Ms. autografo della Bibl. Naz. di Napoli, XVI, C 36.

Il filosofo, se vede un pomo cadere, corre subito con l'animo alla legge che governa quel fatto. Dante nasconde dietro ciascun fatto un' idea, e vuole che noi corriamo da quello a questa, opera con intenzione filosofica e vuole che noi operiamo con la stessa intenzione.

Il poeta procede per l'opposta via. Quando gli si affaccia il generale, lo trasmuta immediatamente in un raggio di sole. Invano vorrebbe persuadere a sé ed agli altri che quel raggio è un semplice velo di quel generale: vedetelo, come vi s' indugia, come l'accarezza, come di un' immagine pullulano altre immagini. L' ingegno piú potente della sua intenzione gli fa una dolce forza, lo gitta nell'obblio, lo ammalia, ed egli cede, tra ingannato e desideroso di lasciarsi ingannare: quella donna dovea essere il modello, ed è divenuta l'amata. Tale è l'obblio di Dante. Comincia con intenzione filosofica, ma come gli apparisce la realtá, le gira intorno invaghito, e vi si appaga, e gode e fa godere: e il concetto? Non lo riconosce piú: aveva in mente una idea; e si trova innanzi una fanciulla. Il concetto è calato nell' immagine, è divenuto l' immagine. Il pittore volea fare una Madonna ed ha fatto una Fornarina.

Nella forma didascalica ed allegorica il pensiero sta fuori dell' immagine, espresso o sottinteso che sia. Ma il pensiero è come la farfalla. Allettato dallo splendore dell' immagine, gira e gira, finisce col cadervi entro. In questo misterioso connubio muoiono entrambi. L' immagine muore come figura; il pensiero muore come figurato. Muoiono, perché sentono giá in sé le condizioni di una nuova esistenza; il loro morire è il loro nascere. L' immagine diventa idolo, il pensiero diventa ideale, e nella gloriosa metempsicosi nasce la poesia, nasce la persona poetica. L' idolo è l' immagine, che ha ricevuto il pensiero nel suo grembo; l' ideale è il pensiero vivente, fatto anima; la persona è la creatura libera, che ha in se stessa il suo significato. Qui le forme didascalica ed allegorica sono distrutte, e la loro morte è la nascita della poesia. Il popolo greco che ebbe un senso cosí squisito del bello espresse con vivaci fantasie il passaggio da quelle forme imperfette all'arte, dalla sfinge alla coscienza, dal quantitativo al qualitativo. Il pensiero è Pigmalione che nel delirio del desiderio sente la fredda pietra scaldarsi tra le sue braccia ed acquistar moto e senso; è il raggio di sole che anima la statua di Mennone e ne trae suoni melodiosi.

Il mondo dantesco nasce, quando la filosofia diviene creatrice, quando il pensiero, che come figurato è un sottinteso ed un di fuori, cala nella figura e diviene il suo significato e, se posso dir cosí, il suo cervello. L'allegoria muore e la poesia nasce. L' idea sta nell' immagine, come il genere sta nell' individuo. Ora si può dire che comincia la creazione: poiché per rispetto alla poesia tradurre la realtá in concetti è il distruggere, e tradurre i concetti in realtá è il creare. Abbiamo però fin qui un semplice avviamento alla vita, una semplice base. Dico che quando l' idea è fuori dell'oggetto, o non ci è punto vita, o ci è una vita artificiale e subbiettiva. Quando l' idea penetra nell'oggetto, abbiamo giá la condizione della vita, il dato, il supposto. Pure se il genere vi rimane come genere, la vita si arresta nel punto stesso che incomincia, e la condizione che deve produrla rimane come colpita da sterilitá, appunto perché in luogo di rimanere una semplice condizione, si vuol trasformare in

tutto. La forma che vi corrisponde è la personificazione. Cosí Lucia, la Donna gentile ecc. sono semplici generi con un nome di battesimo. Supponete che volendo il poeta rappresentare l'uomo in generale l'avesse chiamato Dante, e che questo Dante non fosse che il puro genere sotto le mentite sembianze dell'individuo, ed avrete la personificazione. Questa forma è il peccato di tutti gl'ingegni mediocri. È una forma, in cui l'allegoria non è ancora oltrepassata, perché, quantunque il figurato stia nella figura, ci sta come figurato, come una generalitá, di cui la figura è il semplice involucro. Il genere non dee chiudersi maestosamente in se stesso, come un Dio ozioso; dee trasformarsi, diventare tipo. Nel genere è la condizione della poesia, nel tipo è la sua culla, è il primo apparire della vita. Forma tipica è per esempio il Tasso del Goethe e la Lia e la Rachele di Dante. Rachele che sta seduta tutto il giorno e mai non torce l'occhio da Dio, è piú che un genere, e meno che un individuo, è un tipo. È il concetto della vita contemplativa, divenuto immagine ed azione, divenuto una persona contemplante, ma una persona in abbozzo, cosí poco realizzata che potresti chiamarla quasi un'idea platonica, cioè il semplice esemplare. Quando il poeta giunge al tipo, ha giá oltrepassata la forma didascalica, l'allegoria e la personificazione, si trova giá nel mondo visibile, prima condizione della poesia. Nel tipo il genere apparisce, acquista una forma. Nel didascalico la forma è una metafora, nell'allegoria è una figura, nel genere è una personificazione. La chiamiamo forma per un abuso di linguaggio, perché veramente non è se non un mezzo artificiale ed esterno per rendere accessibile all'immaginazione il pensiero, da cui rimane distinta. Nel tipo questa dualitá è superata; la forma penetra nell'essenza, s'immedesima col pensiero, il pensiero esiste come forma; non puoi piú spiccare l'uno dall'altra, non puoi neppure piú dire pensiero o forma, come ben puoi nelle forme antecedenti; hai bisogno di un nuovo vocabolo per esprimere questo nuovo essere, quest'uno di due, il tipo.

Nel tipo nasce la persona poetica, ma solo come persona divina, cioè come il permanente nel perpetuo divenire delle cose, sottratto al prima ed al poi, all'*ubi* ed al quando, alle passioni ed alle vicissitudini: di che stupendo esempio è la Fortuna di

Dante. La persona tipica è perciò non ancora l' individuo, anzi è la negazione di quello, perché dee essere concepita come *species rei*, e non come cosa esistente nel tal tempo, nel tal luogo e nelle tali relazioni, che è a dire come individuo. È la negazione dell' individuo, e nondimeno dee prendere faccia d' individuo, non potendo la specie essere rappresentata come specie. Ne nasce l' individuo modello, un individuo astratto, nel quale il differente scompare, e rimane solo il comune. Qui è l' imperfetto, il manchevole di questa forma, non ci è vera unitá. L' individuo ci sta come un semplice mezzo di rappresentazione; l' idea rimane un generale, un non-individuo; la forma la prende ad imprestito, non è la sua forma, ed in luogo di adagiarvisi e nascondervisi, tende continuamente a spiccarsene ed a mostrarsi. Cosí il Tasso del Goethe è un prestanome, la copia di una idea, che se ne stacca visibilmente, e spande per entro il componimento la freddezza dell'astrazione.

Gli estetici moderni credono di aver trovato nel tipo la base della poesia, ciò che la distingue dalla pura scienza e dalla pura veritá. E il tipo è divenuto il criterio del critico e il modello del poeta. Il critico, quando gli si fa innanzi un personaggio poetico, lo scioglie immediatamente in tipo e spesso in concetto. Il poeta guarda l'oggetto con occhio di critico, lo analizza, distingue il permanente dal transitorio. Il permanente si scioglie dall' individualitá e gli si presenta in una forma generale, come tipo; l'oggetto che volea rappresentare, è scomparso, è ito a confondersi nel mare dell'essere, nella generalitá del suo tipo, vale a dire è morto. Avendo ora il poeta innanzi non piú l' individuo, ma il tipo, lo esamina, lo determina, ne fa il letto di Procuste, e vi accomoda a viva forma l'oggetto, aggiungendo e tagliando. In questo individuo artificiale, dove tutto è predeterminato, come in un orologio, hai mutilazione ed esagerazione. Quello che ne è risecato, e che il costruttore chiama l'accidente, l' indifferente, il ripugnante ecc. solo perché si trova fuori del suo modello, è pur quello in cui que' caratteri generali hanno il calore della vita. E come il tipo non si trova mai tutto intero in nessun individuo, ed il poeta vuol pure porvelo tutto, insieme con la mutilazione hai l'esagerazione; ciò che vi è, si trova lí accumu-

lato e ingrandito: magrezza in certe parti, in certe altre idropisia. L'individuo è falsificato in grazia del tipo; eppur questo chiamano gli estetici con superbo titolo « poesia monumentale ».

La filosofia moderna, sorta da un'esagerata reazione contro il materialismo, ha molto conferito a gittare critica e poesia in questo indirizzo. Il concetto, l'ideale, l'intelligibile, l'idea platonica, il tipo, il divino, l'eterno ecc.: ecco le parole favorite della nuova poetica, che sospingono lo stesso genio ad un lavoro puramente intellettuale: poiché queste parole mostrano abbastanza, come l'attenzione è condotta piú specialmente sulle idee. Certo la poetica richiede che il tipo, il divino, l'ideale ecc. sia individuato, incarnato, che il Dio sia fatto uomo; ma questo povero individuo ci sta a pigione, ci sta unicamente come faccia del tipo. Schopenhauer, il quale sorge ora dopo lungo obblio sull'orizzonte, ora che le maggiori stelle della filosofia sono scomparse, è colui che piú logico di tutti ha portato alle sue ultime conseguenze la teorica. Il poeta secondo lui dee nell'individuo considerar solo l'essenziale, il genere di esso, e perciò sua materia sono le idee nel senso platonico, le specie delle cose, sciolte dalla loro temporanea esistenza. E perché il poeta possa salire dalle singole cose alle loro idee, dee egli medesimo sciogliersi dalla sua individualitá, obbliarsi per dir cosí come individuo ed esser genere; allora non gli si presenteranno individui, ma idee, e l'idea è ciò solo che ci è d'interessante nell'individuo. Ora la poesia è appunto il contrario; e se è la morte di qualche cosa, è la morte dell'idea, perdentesi nel particolare, fino a smarrir la coscienza di se stessa, fino ad obbliarsi. Ma nella persona tipica domina l'idea sotto apparenza d'individuo, e lo scopo poetico è raggiunto, quando il lettore in ultimo annulla l'individuo, l'apparenza, e giunge al tipo; e fosse solo il tipo! Ma data la spinta, non ci è piú ritegno, e spesso il lettore passa oltre sino all'idea di quello. Sicché in questo cammino retrivo la poesia odierna per voler troppo idealizzare va a cadere nelle forme didascalica ed allegorica, da cui è uscita la poesia dantesca. Vale a dire, in luogo del mondo vivente ci dá un mondo metaforico, nel quale l'individuo è una vuota forma, un velo, una figura, un paragone, una simulazione...

VI

ESPOSIZIONE CRITICA DELLA DIVINA COMMEDIA

Il subbietto della Divina Commedia.

Il subbietto della *Divina Commedia* è la storia finale della umanitá; è, per parlare poeticamente, lo scioglimento e la catastrofe, il quinto atto del dramma umano, nel quale ricompariscono ancora gli atti antecedenti, ma in lontananza, fuori della scena, come un passato che si offre alla memoria, trasfigurato e colorato dalle impressioni presenti. La porta del futuro è chiusa: l'azione è cessata; ogni vincolo umano e civile, che collega gli uomini sulla terra, è sciolto; collisioni, intrighi, tutto ciò che è materia concreta di poesia non ha piú scopo; al vivo movimento della umana libertá è succeduta l' immutabile necessitá. Ma mentre una parte degli attori ha abbandonata la scena di questa vita, altri vi sottentrano con le stesse ire e con gli stessi amori; ed il poeta spettatore è come un ponte gittato tra il presente e l'avvenire. E porta seco tutte le sue passioni di uomo e di cittadino, e fa risonare di terreni gemiti fino le serene volte del cielo: cosí ritorna il dramma, e nell'eterno ricomparisce il tempo. In mezzo all' immobilitá dell'avvenire vive e si agita l' Italia, anzi l' Europa del decimoquarto secolo, col suo Papa ed Imperatore, coi suoi re, principi e popoli, coi suoi costumi, le sue passioni, le sue discordie, con tutto quello che è in lei di alto o vile, di tragico o comico. È il dramma di quel secolo, scritto da un poeta che è egli stesso uno degli attori, con la veemenza della passione

e con la dignitá della convinzione: talché spesso ci sentiamo rapire dal luogo ov'è collocata l'azione e ci troviamo nel bel mezzo d' Italia tra le tempeste ed il fremito della pubblica vita. Il che ha indotto alcuni a rimpicciolire le proporzioni della *Commedia* e rinchiuderla nell'angustia e nella prosa di uno scopo politico, quasi tanto alta invenzione non sia altro che un mezzo meschino ed un'arma codarda, di cui siasi valuto il poeta a conculcare i suoi avversari.

L'elemento politico non è giá il sostanziale, ma solo un momento dell'universo dantesco, porgendo il lavoro per la sua forma liberissima facile occasione all'autore di manifestare le sue idee e le sue predilezioni: di che egli ha usato ed abusato largamente. Certo i suoi giudizi, né le sue opinioni sono sempre giuste: ché egli pure avea in sé di *quel di Adamo*, e pensò e sentí secondo i suoi tempi. Ma che fa?

La *Commedia* non è scienza, né storia, ma poesia. Sotto questo rispetto ben ci ha allusioni personali e poco felici allegorie, che dovettero aver molto favore a quei giorni e che sono la parte accidentale e transitiva del suo poema. Ma piú spesso egli guarda la vita da quell'altezza, alla quale ha innalzato il subbietto, e, spettatore dell'avvenire, tuona e folgora con la dignitá di sacerdote e di profeta; anzi di poeta. Altro è il concetto che Dante ha dell'officio della poesia, del quale sente l'orgoglio ed accetta il pericolo: ond'è che sovente l' indignazione dell'uomo offeso s'innalza in lui alla solenne autoritá del giudice, e la transitoria realtá all' immortalitá dell' ideale.

Il perché, quantunque quelle passioni e quelle opinioni abbiano oggi perduto il loro significato particolare e relativo, non pertanto è rimasto vivo il sostanziale di quegli accidenti: di che possiamo allegare ad esempio la digressione sulle condizioni d' Italia ai suoi tempi e le sue gravi parole a Niccolò III. D'altra parte la passione ond' è infiammato dá alla poesia la propria impronta dell'uomo e del tempo, senza la quale ella non ha la sua incarnazione perfetta.

Scontento di tutto e di tutti, segregatosi dalle parti e bollente di collera per nuove ingiurie e per fallite speranze, egli è

in acerba opposizione col suo tempo, ed il foco dell'ira rende terribilmente ingegnosa la sua fantasia.

Dante è la sintesi vivente de' tre mondi, i quali hanno in lui come in uno specchio la loro riflessione ed unitá. Egli non è solo spettatore, ma attore: smarrito nella selva dei vizi e degli errori, contempla lo spettacolo della caduta dell'uomo dopo la colpa d'origine; indi, passando nel luogo del pentimento, i peccati mortali incisi sulla sua fronte dalla spada della divina giustizia sono cancellati ad uno ad uno, e, rinvigorito dalla divina grazia, ei lava col pianto i suoi falli, e, pentito e confesso, giunge di grado in grado alla sua compiuta redenzione. Innalzando l' individualitá a significazione generale, vediamo in Dante espressa la stessa vita umana nella sua esplicazione terrestre, cioè nel suo triplice stadio di corruzione, d'espiazione e di redenzione: cosí nel poema dall'estremo grado dell'errore, del male e del brutto, cioè dall'ultima bolgia infernale, si passa nello stato di lotta tra' contrari, il quale dualismo s' innalza a poco a poco alla sua idealitá assoluta, a veritá, a virtú, a bellezza. Il che non rimane giá una fredda astrazione, ma diviene persona viva nelle figure tanto poetiche di Dante, di Virgilio, di Beatrice, di Matilde, della Vergine. Onde potrebbe parere a prima giunta che Dante sia il protagonista del poema, e che l'azione sia il viaggio ch' ei fa per la sua redenzione; ma qui appunto è la differenza tra la *Divina Commedia* e il *Faust*, fondati generalmente sullo stesso concetto. Dante e Faust contemplano entrambi le diverse forme della vita, e pervengono alla loro perfetta liberazione; se non che nel *Faust* accanto all'obbiettivo individuato con sí ricca personalitá l'elemento subbiettivo è svolto con quelle larghe proporzioni, che consentiva all'autore del *Werther* la progredita civiltá; sicché per la piena esplicazione della sua intrinseca vita Faust è il vero protagonista dell'azione. Ma questa poesia intima, come oggi la dicono, quest'analisi profonda delle contraddizioni e de' tumulti del cuore umano non è accomodata né al genio dantesco, né all' indole della poesia primitiva. Nella *Divina Commedia* Dante sparisce innanzi alla grandezza della visione, sulla quale si rivolge principalmente l'attenzione del

lettore; né egli esprime altrimenti quello che avviene nel suo animo che simbolicamente ed obbiettivamente, come nella selva, nei peccati mortali scolpiti sulla sua fronte, nel riso di Beatrice, ecc. Quindi è che il lavoro moderno ha il titolo personale di *Faust*, laddove l'altro ha il titolo generale di *Divina Commedia* e la forma narrativa.

Oltre l'allegoria generale, ciascuna invenzione particolare ha il suo senso riposto: e presso di noi, durato il vezzo delle allegorie sin quasi al termine del secolo decimosesto, non è maraviglia che i comentatori si sieno principalmente studiati d'investigare e dichiarare questa parte della *Divina Commedia*. A' nostri giorni il simbolo è ritornato in onore; le forme hanno perduto il loro ingenuo valore e lo scettico poeta lo trasmuta e combina a suo grado, come caratteri e segni del suo pensiero. La critica aveva giá prima preso questo stesso indirizzo e, guidata da un idealismo dissolvente ed impersonale, traducendo in miti e tipi i principali personaggi storici e poetici, essa ha trasmodato per modo che nei pedanti di questo sistema la poesia è ridotta poco meno che a nudo pensiero.

Non è quindi a maravigliare che alcuni critici valorosi abbiano riposta l'essenza della poesia dantesca nel suo significato allegorico, come vediamo aver fatto Schlosser e Rosenkranz. Certo l'allegoria dantesca è parte viva del concetto, non un significato postremo e soprapposto, come nel Boiardo e nel Tasso; ma il viaggio allegorico non è altro che un mezzo, di cui si è giovato il poeta a rendere intelligibile la sua visione, la quale ha il suo valore in sé e per sé. I tre mondi corrispondono per la loro natura alla vita terrena nelle sue varie gradazioni: ma il poeta non li prende punto in un senso simbolico, considerandoli con piena fede quali sono in sé stessi, nel loro valore proprio ed immediato. E quanto alle allegorie particolari, essendo il pensiero non di rado un accessorio, di cui non si scorge nell'immagine alcuna orma distintiva, rimasto nella mente del poeta, è impresa quasi disperata a volere indagare i suoi fini segreti e le allusioni storiche, politiche, morali non penetrate nell'essenza della poesia. E poniamo pure che i critici si accordino in questo; certo ne sarebbe aiutata l'interpretazione del poema, ma ben poco ag-

giunto al valore intrinseco della poesia, che ha in sé medesima il principio della sua esplicazione.

Quanto alla forma, la *Divina Commedia* è una visione narrata, nella quale tutto è rappresentato in singoli quadri, ciascuno compiuto per sé, senza un'azione che si snodi di mezzo al contrasto delle passioni: il qual difetto inerente alla natura dell'argomento toglie molta parte di quella sospensione e diletto che rende tanto popolari l'*Iliade*, l'*Orlando* e la *Gerusalemme*. Ciascuno de' tre mondi ha i suoi compartimenti, ordinati secondo divisioni scientifiche e morali: ed ogni specie è una compiuta totalitá che comprende in sé la forma generale: sono diverse pitture di una stessa storia. Il poeta apre, d'ordinario, la scena con la descrizione del luogo; indi gitta un rapido sguardo sui gruppi, distinti di abitudine e di espressione: di mezzo a' gruppi si erge il personaggio principale, l' individualitá, con la sua forma propria e spiccata: qui comincia il dialogo, ed alla evidenza del pennello succede l'eloquenza della parola. L'unitá di questa vasta comprensione non è né in un'azione particolare, né in un protagonista: l'unitá è la stessa comprensione, vivente indivisibile unitá organica, i cui momenti si succedono e si riflettono nello spirito del poeta, non ordinati pedantescamente, come morto aggregato di parti separabili, ma penetranti gli uni negli altri, mescolantisi, immedesimantisi, com'è la vita nella sua veritá.

Si è disputato a qual genere di poesia appartenga la *Divina Commedia*. Il poeta ha trovato egli stesso il nome del suo lavoro, chiamandolo il poema sacro. Esso è l'epopea divina, la storia di Dio nella sua ultima ideale espressione; o piuttosto esso non è propriamente il genere, ma il Tutto, contenente in sé il germe di ogni varia esplicazione dell'arte moderna. Di mezzo al narrativo e al descrittivo spunta il dramma in tutte le sue gradazioni, la lirica in tutte le sue forme. Non è la *Divina Commedia* questa o quella poesia, ma la Poesia, la quale dal sublime negativo esce fuori sotto la forma dell'umana bellezza, luce riflessa, immagine ancora velata, ma trasparente, infino a che, fattosi il velo piú e piú sottile, essa brilla in tutta la sua purezza ideale, nel regno stesso della luce.

L' Inferno.

L' inferno è il regno del male, la morte dell'anima e il dominio della carne, il *caos*: in poesia, il sublime negativo. Elementi informi e disformi; abissi piú e piú inabissantisi; rupi scoscese, triste valli; aere senza tempo e muto di luce; una tetra grandezza compiuta col laido e col grottesco; tutto questo, rappresentato con formidabile uniformitá, produce nel generale una impressione tragica e severa. Trasportando la scena di lá da questa vita, Dante è non solo il poeta, ma l'architetto, lo scultore e il pittore del suo universo. Con incredibile audacia di fantasia fecondata dall'amore di un'alta concezione, egli ha saputo congiungere l'obbiettivitá della natura con la trasparenza dell'arte. Onde la qualitá del luogo risponde agli elementi spirituali delle passioni e degli errori: le tenebre della ragione, il profondare ognora piú nel fango e nel lezzo della carne e il male nelle sue due forme, tragica e comica, secondo che nobile e abbietta è l'anima colpevole. Le descrizioni sono sobrie, ma di una compiuta precisione; e l' impressione risulta meno da' particolari che dal cupo e fosco colorito e dallo stesso movimento imitativo del verso. Ma il concetto sta immobile nell'architettura, né può esservi espresso che di una maniera molto generale. Nelle pene esso traspare in ogni varietá di attitudine, di movenze, e in tutta la pienezza delle sue differenze individuali. Esprimono le pene la passione nel suo cieco impeto, la viltá nella sua oscena bassezza, la colpa nella sua fredda malizia: è la stessa inesorabile coscienza fatta materia. Il poeta non cade in fredde sottigliezze, né cerca puerili, lontani e minuti rapporti tra la colpa e la pena; ma il concetto vi si rivela a gran tratti, e il corporale vi è in tutta la sua evidenza plastica. Opera di una intelligenza profonda, di una cupa e fiera fantasia, che anima la materia, e vi scolpisce su ora l' ironia, ora il dispregio ed ora il sarcasmo: di che rampollano tante invenzioni di pene, non sai se piú mirabili per veritá o per novitá e varietá di concezione Ma il pensiero non è giunto ancora alla sua piena subbiettivitá: esso non è ancora anima.

Un primo grado di questa forma è ne' demòni. Il demonio dantesco è senza dignitá, l'elemento turpe e selvaggio del male, il satirico nel suo stato ancor grezzo assai prossimo alla prosa, figurato ne' satiri dell'antichitá, ne' quali la brutale sfacciatezza tronca il riso e genera il disgusto. La vergogna e il rossore è proprio della faccia umana; il demonio non arrossisce. In lui niente è rimasto dell'angiolo; sicché egli non ha né l'orrida maestá del demonio del Tasso, né il sublime di quello di Milton. Belfagor, il Diavolo zoppo e Mefistofele si avvicinano alquanto al tipo dantesco; ma Machiavelli, Le Sage e Goethe hanno lor dato dell'umano, espressione ironica e maliziosa della parte comica della vita in opposizione alla seria. Dante ha raggiunto talora questo ideale della commedia, come, a cagion d'esempio, nel demonio che mena a dannazione Guido da Montefeltro, spiritosa caricatura della scienza scolastica del peccatore persuaso al delitto da un sofisma.

. . . . Forse
Tu non pensavi ch' io loico fossi!

Ma in generale egli ha voluto esprimere nel demonio la piú bassa incarnazione dello spirito nella scala degli esseri, e non solo il carnefice, a cui il tormentare è voluttá, ma il simbolo altresí del vizio da lui punito, congiungendo col mostruoso, col grottesco, con l'osceno e col bestiale la ferocia alla bassezza. Egli si è aiutato con molta sagacia della pagana mitologia, non dando alcun serio valore a quelle invenzioni, ma adoperandole come simboli e segni del suo pensiero.

O voi, ch'avete gl' intelletti sani,
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sotto 'l velame degli versi strani.

Ma questi esseri allegorici non rimangono nell'ariditá del generale; e niuno ignora quanta vivace individualitá è nelle figure di Caronte, di Cerbero, delle Furie, di Minos, di Gerione,

il cui ingegnoso ritratto fu il germe dell'ammirabile ottava, nella quale l'Ariosto ha descritto la Frode. Nel demonio è ben poco di subbiettivo; nell'uomo il concetto si manifesta chiaramente a se stesso e diviene persona, acquistando carattere, affetto e pensiero. *L'idea fondamentale che Dante ha voluto rappresentare* nel peccatore è l' impenitenza, cagione e ragione della perpetuitá della pena. Quale l'uomo fu vivo, tale è morto; egli ha lo stesso ardore del desiderio, ma accompagnato dal sentimento dell' impotenza: onde la disperazione e la rabbia. Ciò che in terra gli fu a diletto, nell' inferno gli è a castigo.

O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
La tua superbia, se' tu piú punito.

È il *Manfredi* di Byron: il fiume dell'oblio Lete è fuori dell' inferno. La sua passione perpetuamente innanzi gli sta. Egli vede impresso nella condizione del luogo, nella natura della pena, nell'aspetto e negli atti dei suoi tormentatori quello stesso che si agita nel suo cuore. *Onde nell' inferno le passioni umane sono* non solo ricordanza, ma sentimento vivo e presente: il che gli dá l'aspetto della stessa vita terrestre in un colore fosco e tetro. I personaggi sono caratteri perfetti: oltre alla loro colpevole passione, essi serbano tutte le passioni, i vizii e le virtú che ebbero in terra, né in loro è rappresentata pedantescamente l' immagine di ciascun vizio; ma talora, massime quando la colpa non può o non dee *ricevere alcuna esplicazione poetica, come* ne' canti decimo, decimoquinto e decimosesto, sono in essi mostrate altre facce del loro carattere, e può cosí il poeta farci sentire ammirazione e pietá per Brunetto Latini, Cavalcante Cavalcanti, Iacopo Rusticucci e simili. Il numero de' personaggi corrisponde all'ampiezza del disegno: infinita varietá di forme individuali. Talora è una semplice indicazione, poche parole con la grave *semplicitá di una scritta.*

. . . . . Anastagio papa guardo,
Lo qual trasse Fotin dalla via dritta.

Guidoguerra ebbe nome: ed in sua vita
Fece col senno assai e colla spada.

Alcuna volta si contenta di un solo epiteto, ma di quegli epiteti nuovi e comprensivi, *che scolpiscono* e *perpetuano*, che destano la meditazione e slargano la fantasia e che rimangono nella memoria degli uomini come adagi o sentenze.

Questi sciaurati, che mai non fûr vivi.

Vidi il maestro di color che sanno.

Di quel signor dell'altissimo canto.

Spesso gli basta lo scarpello; e niuno meglio di Dante ha compreso l'eloquenza del silenzio.

Supin ricadde, e piú non parve fuora.

E per dolor non par lacrime spanda.

Di quella sozza scapigliata fante.

Espressioni mute di estrema angoscia, di forte animo e di turpe laidezza. Non solo il supremo affetto, ma ancora l'ultima viltá non ha parola.

La parola manifesta l'attivitá interiore, ed è segno estrinseco della *dignitá dell'anima*: quindi, con profondo significato, i poltroni gemono e piangono, ma non parlano. Dante guarda e passa. *Altre volte tutto un carattere è giá vivente in un semplice atto* prima ancora che parli il personaggio.

Ed ei s'ergea col petto e colla fronte
Come avesse l' inferno a gran dispitto.

Chi è quel grande che non par che curi
Lo incendio e giace dispettoso e torto?

Ma piú sovente il gesto cospira con la parola alla compiuta espressione dell'affetto; né ci ha cosa di tanta pietá, quanto i muti atti di Paolo consonanti come una musica malinconica con le parole di Francesca. La parola è la piú compiuta manifestazione dello spirito e il piú docile strumento della fantasia, sola essa che possa ritrarre in tutte le sue misteriose ambagi il cuore umano. In Dante ella prende tutte le forme, dalla prosa del semplice ragionamento fino alla piú alta espressione lirica. Ne' caratteri comici brevi dialoghi, pronte risposte, amari frizzi, motti grossolani, e malizie e lordure; il fango osceno della vita in rapidi tocchi, quasi l'alto animo del poeta rifugga dal vile spettacolo.

Ché voler ciò udire è bassa cosa.

La *Commedia* è una ironia piú o meno delicata della vita; il corpo che fa la parodia dello spirito, la prosa che imita con caricatura la poesia, opposizione tra l'essere e la apparenza, dal cui improvviso contrasto scoppia il riso. Ma il poeta ha l'animo troppo nobile e sdegnoso, né sa indugiare con pazienza lo sguardo sulle umane fralezze: il suo sorriso è amaro; di sotto alla facezia spunto il disdegno, e spesso nella mano la sferza gli si muta in pugnale. Oltreché egli rappresenta comicamente solo la parte piú sozza ed abbietta del carattere umano; sicché i suoi motti e le sue immagini tengono molto del buffonesco e del plebeo; del qual genere è tipo l' ignobile piato di Sinone e Mastro Adamo.

La parola tragica è cosa perfetta. La tragedia rappresenta la lotta impotente dello spirito con la materia, risoluta in una unitá superiore, il Fato, la ragione, la provvidenza, secondo le tendenze e le condizioni razionali de' tempi. In questo contrasto talora lo spirito si mostra delicato, sensitivo, femminile, con l'eloquenza del dolore senza il sublime dell'azione; talora con piena coscienza della sua dignitá; imprigionato nella materia, si sente libero, e, vinto, ancora serba la sua serenitá e il suo disdegno. Secondo il primo tipo è Pier delle Vigne, Francesca da Rimini, Cavalcante Cavalcanti; secondo l'altro Farinata degli Uberti, Capaneo e Dante stesso: nel conte Ugolino sono ambi tem-

perati con grande veritá. Le parole di Pietro delle Vigne contengono in sé il disegno di tutta intera una tragedia. L'alto concetto ch'egli ha del suo glorioso uffizio, la gelosa cura con che ne rimove ogni altro, la fede e la riverenza verso il suo Signore, lo sdegno contro i suoi detrattori e il pensiero che si dá della sua memoria giacente sotto i colpi della invidia ci fanno misurare di un guardo la profonditá di quel dolore, che lo condusse a morte. Quel canto è de' piú belli: è una mesta armonia di diversi elementi, ciascuno de' quali risponde ad una fibra del nostro cuore.

Nel canto quinto il poeta aggiunge una morbidezza di stile e di favella, che ci fa giá presentire il Petrarca. La nostra lingua è nata con l'amore, il quale ha in lei svolto l'elemento musicale onde va innanzi a tutti gli idiomi moderni; e giá ne' primi lirici, sopratutto in Cino da Pistoia, essa ha infiorato di quella grazia e leggiadria che fu seme e della sua perfezione e del suo scadimento. Cino ritrae l'amore piú con pensieri delicati che con vivacitá di affetto; e sembra che la bella Selvaggia abbia avuto potere di svegliare ed ornare il suo spirito senza turbare il suo cuore.

In Francesca apparisce l'amore nella sua veritá drammatica, passione sensuale, prorompente, ma nobile e gentile e nello stesso fervore del desiderio casta e pudica. La narrazione si compie con un ultimo tratto di pennello, di una grande veritá e delicatezza, che fa intendere di lá da quello che esprime, rappresentando il pensiero obliquamente e ricoprendo l' immagine col velo del pudore. Il punto scelto dal poeta e apparecchiato con particolari pietosi è quando la passione, lungamente compressa, scoppia; il quarto atto della tragedia, che ci fa intravvedere una segreta storia di affanno e di desio nel passato, è l' imminente catastrofe.

Il mesto accompagnamento di Paolo, il fremito amoroso che invade ancora quelle nude ombre, la profonda pietá del poeta, l' indole tenera ed affettuosa di Francesca, la squisita delicatezza del sentimento e la melodiosa soavitá che spira dalle parole, dai versi, dalle immagini ci fanno in quel punto dimenticare l' inferno o, per dir meglio, ci rendono l' inferno cosa bella e gentile.

Cavalcante Cavalcanti non è una rimembranza, ma una scena tragica in atto, nuova d' invenzione e di espressione: è il cuore umano palpitante nel gesto. Cavalcante si leva inginocchione: indi si drizza di subito; poi ricade supino, tre statue di un solo uomo corrispondenti a tre gradazioni di un solo affetto. Dapprima è la speranza di rivedere il figliuolo mista d' incredulitá; indi una mortale ansietá; da ultimo la prostrazione e il silenzio della disperazione. Il poeta con grande arte ha innestato questo episodio nel fatto di Farinata, il quale dinanzi a tanto dolore

> . . . . non mutò aspetto,
> Né mosse collo, né piegò sua costa.

Cosí, di un tratto solo, ei ci dipinge la forte tempra dell'anima di costui. Farinata fu uomo di parte e insieme gran cittadino. Il parteggiare a quei tempi non era solo legame di opinione, ma insieme sacro vincolo di famiglia, ereditá di vendetta e di odio. Dante ha voluto in lui esprimere questo ideale della inculta energia di popoli giovani, che egli trovò nella stessa sua anima. Farinata comparisce alla fantasia con proporzioni colossali e con la maestá del Giove di Fidia, torreggiante di tutta la sua altezza sulle cose che lo circondano, quantunque dalla cintola in giú giaccia nascosto nell'arca: la quale illusione procede da questo, che la grandezza dell'anima manifestata negli atti di fuori ingigantisce anche il suo corpo. Il suo dire è riciso, rotto, brusco, imperativo: ci si vede l'uomo d'opera e di comando, maggiore della fortuna. La sua anima è piú grande dell' inferno.

> Ciò mi tormenta piú che questo letto.

Concetto sublime espresso con quella naturalezza e semplicitá, con la quale i grandi uomini fanno le grandi cose.

Capaneo è uno de' caratteri piú sagacemente pensati e con maggior forza ritratti. Il poeta ha in lui unito ciò che la superbia ha di sublime e di basso ad un tempo. Egli non ha vera forza d'animo; e non l' ha appunto perché sen vanta. La sua noncu-

ranza è apparente; e quel suo giacere dispettoso e torto e l'amarezza del suo sarcasmo mostra bene il suo dispetto, o, per parlare con Virgilio, la sua rabbia.

A vera sublimitá s'alza il carattere di Dante. Siccome il pianto di Solimano desta piú grande pietá che il lamentio di Tersite; cosí la costanza di un animo sensitivo reca maggiore ammirazione che la stupidezza dell'apatia. Dante sente profondamente il dolore dell'esilio; e basta a mostrarlo il modo pietoso onde ne descrive le ambasce per bocca di Cacciaguida; ma il dolore non ha alcun potere sulla sua volontá, che lo torca ad atto vile o a codardo lamento, e, francheggiato dalla pura coscienza, ei si sente tetragono ai colpi della fortuna.

Però giri Fortuna la sua ruota,
Come le piace, e 'l villan la sua marra.

Nel canto trentesimoterzo è posta in atto una vendetta straordinaria pari alla qualitá dell' ingiuria: la situazione è la stessa di Macduff, ed è bello ragguagliare insieme due poeti tanto simili di genio e differenti di carattere, come sono Dante e Shakespeare, i due idoli della critica odierna. Ambi hanno saputo trarre partito dalla fanciullezza. Il fanciullo è una immagine serena, la cui candida ingenuitá orna di grazia l'aspetto severo della vita: tale è il figliuolo di Coriolano in Shakespeare, ed in Goethe il figliuolo di Goetz. Ma quando lo si vede trastullarsi in una stanza funebre o sorridere al carnefice di suo padre, quasi come una ironia, tanto piú profonda, quanto meno intelligente, ogni suo equivoco è una scena, ogni parola uno strazio, ed il contrasto che ne deriva porta all'ultimo suo grado l'effetto tragico. In Ugolino il dolore è senza pianto e senza voce; egli ha l' immobilitá della disperazione; ma il suo dolore diviene eloquente nelle lagrime e nelle parole de' figliuoli: angoscioso contrasto tra i muti atti dell'uno e l'espansiva innocenza degli altri.

Io non piangeva; sí dentro impietrai;
Piangevan elli; ed Anselmuccio mio
Disse: Tu guardi sí, padre: che hai?

Dante è padre obbiettivo per eccellenza; il pensiero e l'affetto non rimane in lui nella astrazione dell'analisi, ma prende figura ed unitá nell' immagine e nell'azione. L'errore, fecondo di tanta poesia, in cui cadono i figliuoli alla vista del padre mordentesi ambo le mani vale tutta una scena rettorica delle comuni tragedie. Le loro poche parole contenenti in una immagine sí peregrina e delicata tanta spontaneitá di affetto sono un grido sublime della caritá filiale, che rapisce in ammirazione e diverte alquanto lo sguardo da tanta angoscia. Succede lungo intervallo di silenzio, lenta agonia de' fanciulli, taciturna rabbia del padre. Un ultimo tratto di puerile semplicitá, al quale bisogna arrestarsi, ove non si voglia inaridire la lacrima, è questo:

. . . . Padre mio, ché non m'aiuti?

Quale coltello al cuore di un padre! Il fanciullo morente crede che il padre possa aiutarlo! Dante ha immaginata una vendetta di una brutale ferocia proporzionata al disperato dolore. Alla prima vista di Ugolino noi diamo indietro e lo guardiamo con raccapriccio ed orrore; e quando, compiuto di parlare, riprende il teschio misero co' denti qual è il sentimento che noi proviamo? Lo stesso ribrezzo e raccapriccio. Scena unica, nella quale una profonda pietá è congiunta con insuperabile orrore: quel padre ci fa fremere e ci fa piangere. Shakespeare ha saputo innalzare l'orrore all'altezza del sublime. — « *Egli non ha figli!* » — Concetto piú atroce ancora, ma che, presentato non agli occhi, ma all' immaginazione, ci fa intravvedere, in una vaga lontananza, l' infinito della vendetta.

Il concetto ha la sua ultima determinazione in Virgilio ed in Dante, che sono, per dir cosí, il recitativo e l'aria della poesia. Virgilio espone e dichiara l'ultima ragione della natura e dell'ordine delle colpe e delle pene con molta sobrietá e semplicitá; e valga ad esempio il canto decimoprimo, stupendo di proprietá e di evidenza. Alcuna fiata ei si allarga alla spiegazione generale delle cose umane, come fa nel canto settimo, ragionando della Fortuna, se dir si può ragionamento quella tanto vivace rappre-

sentazione, nella quale ciascun tratto è un pensiero sublime individuato in una immagine sublime: esempio rimasto immortale di come la scienza possa diventare poesia. Dante è la stessa voce del lettore, il grido del suo cuore commosso, le sue impressioni giá prevenute e rappresentate ora nella violenza delle apostrofi, ora nell' impeto eloquente dell'azione. Cosí noi lo vediamo venir meno di pietá ai casi di Paolo e di Francesca, raunare le frondi sparte per caritá del loco natio, rispondere acceso di santa ira a Filippo Argenti, tempestare sopra Genova e Pisa, severo con Niccolò III, duro con Frate Alberigo.

Tale è l'ordito di questo lavoro in ogni sua parte finito, nel quale un' idea onnipresente penetra e vivifica il tutto: maraviglioso per fantasie nuove ed ardite, per un' infinita varietá di situazioni nella severa unitá del disegno, per grandezza di passioni e di caratteri, per la proprietá ed individualitá delle forme, per l'evidenza della rappresentazione ed il calore dell'affetto.

Il Purgatorio.

Il purgatorio sta tra l' inferno e il paradiso, essendo il pentimento la via per la quale dal male si passa al bene: stato di mezzo, in cui l' inferno ricomparisce come una rimembranza, il paradiso traluce come una aspirazione. La ricordanza de' godimenti terreni è accompagnata dalla coscienza della loro vanitá: onde il pentimento e l'espiazione. Le anime, ergendo il desiderio al vero Bene, soffrono, pregano e sperano, insino a che, mondate e rifatte, bevono in Lete l'oblio del passato e nel fiume Eunoè la fermezza del proposito, pure e disposte a salire alle stelle. Rimembranza, pentimento, aspirazione sono i tre momenti del concetto, che anima ed informa la seconda cantica.

Il passato è nudo della sua vita reale: la vampa delle passioni, i dolori, le ire, le disperazioni, che rendono sí poetico e popolare l' inferno, non possono, né debbono avervi piú luogo. Nell' inferno il poeta ha potuto dare alla passione una piena

obbiettivitá, perché essa vi ha un valore assoluto, essendo dinanzi all'occhio dell' impenitente il sommo bene. Nel purgatorio il concetto è mutato: la passione non è piú un sostanziale, ma un momento; è il corpo sparente dinanzi alla veritá dello spirito: *vanitas vanitatum*. Ella perciò non accende piú il senso, ma è presente solo alla immaginativa, come un salutare ricordo dell'abisso, nel quale l'anima era caduta. Il che spiega la nuova forma che le ha dato l'autore, rappresentandola in esempli storici, che si offrono alla fantasia del poeta e delle anime purganti.

> Dell'empiezza di lei, che mutò forma
> Nell'uccel che a cantar piú si diletta,
> Nell' immagine mia apparve l'orma.
>
> Noi ripetiam Pigmalïone allotta,
> Cui traditore e ladro e patricida
> Fece la voglia sua dell'oro ghiotta,
> E la miseria dell'avaro Mida,
> Che seguí alla sua dimanda ingorda,
> Per la qual sempre convien che si rida.

Ma questa forma non è di una sufficiente obbiettivitá; onde il poeta per aggiungere quella evidenza sensibile, che può patire il subbietto, dá a' fantasmi dell' immaginazione figura esteriore, rappresentando intagliati nelle pareti e sul pavimento alcuni fatti delle umane vicissitudini, nel punto in cui apparisce il nulla delle terrene grandezze, dopo la catastrofe. È il sublime cristiano, tanto eloquente in Bossuet; il quale nasce dall' improvviso contrasto tra la grandezza passata che si presenta alla fantasia e lo stato presente che si offre dinanzi agli occhi: *Seges est, ubi Troja fuit*.

> Vedeva Troia in cenere e in caverne.
> O Ilïon, come te basso e vile
> Mostrava 'l segno, che lí si discerne!

Quanto a' personaggi, usciti al tutto di ogni illusione, non ricordano le cose terrene che per giudicarle sia in sé, sia in altrui.

Espressione di questo stato è la forma didattica, ravvivata dall'indignazione o dal pentimento: sono nobili e peregrine sentenze sul valore ed il significato della vita, espresse quando con grave semplicitá, quando per via di apostrofi con calore e con forza.

> Non v'accorgete voi che noi siam vermi
> Nati a formar l'angelica farfalla,
> Che vola alla giustizia senza schermi?
> Di che l'animo vostro in alto galla?
> Voi siete quasi entomata in difetto
> Sí come verme, in cui formazion falla?

> Non è il mondan romore altro ch'un fiato
> Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
> E muta nome, perché muta lato.

> Chiamavi 'l cielo, e intorno vi si gira,
> Mostrandovi le sue bellezze eterne,
> E l'occhio vostro *pure* a terra *mira*;
> Onde vi batte Chi tutto discerne.

Sembra una conversazione di uomini savi, morti alle antiche passioni ed assennati per lunga esperienza delle cose umane, delle quali ragionino con animo riposato. Nel che non so se è piú da ammirare il poeta per altezza di concetti o per possanza di fantasia. Drizzando la mente all'ultimo termine delle cose ed alla finale destinazione dell'uomo, egli esce dal circolo delle quistioni particolari e si solleva spesso alle prime domande, che in sé comprendono le altre, l'origine del male, il valore morale delle azioni, l'accordo tra la necessitá e la libertá, lumeggiando e colorendo il pensiero con paragoni ed immagini nuove, fresche e spontanee.

> Esce di mano a Lui, che la vagheggia
> Prima che sia, a guisa di fanciulla,
> Che piangendo e ridendo pargoleggia,
> L'anima semplicetta, che sa nulla,
> Salvo che, mossa da lieto fattore,
> Volentier torna a ciò che la trastulla.

Di picciol bene in pria sente sapore:
Quivi s' inganna; e dietro ad esso corre,
Se guida o fren non torce lo suo amore,

Poi come 'l fuoco movesi in altura,
Per la sua forma, ch'è nata a salire
Lá dove piú in sua materia dura;
Cosí l'animo preso entra in disire,
Ch'è moto spiritale e mai non posa,
Fin che la cosa amata il fa gioire.

Lo Motor primo a lui si volge lieto
Sovra tanta arte di natura, e spira
Spirito nuovo di virtú repleto,
Che ciò che truova attivo quivi tira
In sua sustanzia; e fassi un'alma sola,
Che vive e sente, e sé in sé rigira.
E perché meno ammiri la parola,
Guarda 'l calor del Sol che si fa vino,
Giunto all'umor che dalla vite cola.

L'anima colpevole non può gustare il cibo celeste,

. . . . senza alcuno scotto
Di pentimento, che lacrime spanda.

Il purgatorio, luogo dell'espiazione, è perciò figurato dal poeta come una montagna ripida e superba, in sul cominciare faticosa ed aspra; ma quanto l'uomo piú soffre, tanto acquista piú di vigore, finché, emendato affatto, il salire ha l'agevolezza dello scendere e la leggerezza del volo.

. . . . . Questa montagna è tale,
Che sempre al cominciar di sotto è grave;
E quanto piú va su, e men fa male.
Però quand'ella ti parrá soave
Tanto, che 'l suso andar ti sia leggero,
Com'a seconda in giuso andar per nave,
Allor sarai al fin d'esto sentiero.

Questa forma generale dell'umana espiazione riceve un'espressione particolare nelle varie penitenze, le quali non sono immagini sensibili delle passioni, come spesso nell' inferno, ma quasi *sempre il contrario* di esse, *simili piuttosto* alle *virtú*, da cui quelle allontanano. Cosí i golosi si purgano per digiuno; i superbi stanno rannicchiati a terra sotto gravi pesi, ecc. Tanto nel luogo, quanto nelle penitenze il concetto si manifesta con grande chiarezza, ma senza molta varietá e determinazione. Il pensiero soverchia la forma, e l'autore si contenta per lo piú di esporre in maniera didattica il significato di quello che vede: narra e ragiona piú che non descriva. Ciò che è simbolo nella qualitá del luogo e delle pene diviene sentimento nelle parole de' personaggi. Il pentimento è un fatto interiore, il quale, rappresentato nel momento della conversione, quando l'anima nel primo entrare in se stessa si sente combattuta da contrari affetti, può pervenire a quella perfetta esplicazione subbiettiva, che ammiriamo nell' Innominato de' *Promessi sposi*. Ma qui lo spirito non è in quello stato di opposizione e di contraddizione che rende sí drammatico l'affetto. La situazione è assai semplice: i personaggi si esprimono in brevi parole, con tranquillitá d'animo, e, certi della loro beatitudine, poco fermano lo sguardo sulla loro vita passata. Ciò che domina in loro è la serenitá e la calma, bellezza tutta cristiana: ché la fede in un Dio di misericordia e di amore rende bello il volto del cristiano morente, e fa tralucere sulla materia agonizzante l' immortalitá dello spirito.

. . . . io mi rendei
Piangendo a Quei che volentier perdona.
Orribil furon li peccati miei;
Ma la bontá infinita ha sí gran braccia,
Che prende ciò che si rivolve a lei.

Ma bene si è levato il poeta a tutto ciò che il pentimento ha di piú patetico ne' canti trentesimo e trentesimoprimo, ove non è giá una calma ricordanza, ma posta in atto una vera scena drammatica, nella quale è lo scioglimento del nodo dell'azione. È noto l'amore che Dante portò alla figliuola di Folco Portinari:

amò fanciullo con amore di uomo. Beatrice morta divenne l'ideale della sua poesia, la bellezza della virtú, la parola della veritá; né altro essa è nella *Divina Commedia*. Ella comparisce nel primo aprirsi della scena con un misto di tenero, di soave, di celeste, che è amore, ma amore giá trasfigurato e santificato. Il poeta ci desta cosí di lei una grande aspettazione; la quale, rinfrescata a quando a quando durante il misterioso viaggio, giunge alla vivacitá dell'impazienza, quando è annunziata la sua venuta. L'amante non può contemplarla, cioè a dire non può giungere a beatitudine, che non abbia innanzi cancellato anch'egli i suoi falli nel fuoco purgante. Un muro di fiamme lo divide da lei; ed egli, dapprima restío, vi si gitta entro, vinto dall'amoroso desiderio.

. . . . Or vedi, figlio,
Tra Beatrice e te è questo muro.

Lo dolce padre mio, per confortarmi,
Pur di Beatrice ragionando andava,
Dicendo: Gli occhi suoi giá veder parmi.

Vedi il Sol, che in la fronte ti riluce;
Vedi l'erbetta, i fiori e gli arboscelli,
Che quella terra sol da sé produce.
Mentre che vegnon lieti gli occhi belli,
Che lagrimando a te venir mi fenno,
Seder ti puoi, e puoi andar tra elli.

Il comparire di Beatrice è lo sparire di Virgilio; e noi con lo stesso dolore di Dante ci separiamo da un compagno, al quale ci eravamo giá tanto affezionati. Mai l'umana saggezza non comparve sotto forme piú amabili: carattere nobilissimo, nel quale il decoro e la gravitá son temperati da paterno affetto. Il suo pensiero è di una severa dignitá; ma la sua parola è cortese ed amica; e sembra in vista un uomo onorando, la cui fronte serena e il sorriso benevolo raggentilisca anche il rimprovero.

Dal pianto di Dante per la partita di Virgilio è tratto un felicissimo passaggio al cominciamento del dialogo.

Dante, perché Virgilio se ne vada,
Non pianger anco, non piangere ancora;
Ché pianger ti convien per altra spada.

Guardami ben: ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
Non sapei tu che qui l'uomo è felice?

Nelle eloquenti parole di Beatrice grandeggia di tutta la sua dignitá lo spiritualismo cristiano, nobili e gravi nella sua risposta agli angioli; stringenti ed instanti, allorché si volge al poeta; ma di modo che in quella gravitá è pure alcun che di affettuoso; e questa veemenza non è senza decoro. La vergogna, il dolore e la confessione di Dante vi è descritta con le piú delicate gradazioni e con la piú grande veritá. E, per arrecare in mezzo alcuno esempio, la sua vergogna è rappresentata con un doppio naturale movimento degli occhi, l'uno nascente dal sentimento interiore, l'altro dalla visione di esso sentimento sul suo volto: egli non osa rimirare, non che altri, se stesso.

Gli occhi mi cadder giú nel chiaro fonte;
Ma veggendomi in esso, io trassi all'erba:
Tanta vergogna mi gravò la fronte.

Dove si può notare qual pro egli abbia saputo trarre dal rivo, presso al quale stava, giovandosi della circostanza del luogo con quella stessa felicitá, che ammiriamo nel patetico giuramento di Pier delle Vigne.

Gli angioli, che fanno corona a Beatrice, non vi stanno indarno; anzi vi adempiono l'officio del coro antico, e la celeste salmodia che esprime pietá e compatimento stempera l'angoscia del poeta nel pianto. E certo non vi ha cosa che abbia tanta virtú di trarre la lacrima dagli occhi aridi di un infelice quanto le affettuose dimostrazioni, onde altri lo compatisce e conforta.

La natura di questo lavoro non mi consente ch' io entri in altri particolari, e giá ho detto anche troppo: aggiungerò solo che questi due canti, ne' quali il poeta mostra un grande ingegno

drammatico per la ricchezza ed evidenza delle immagini, per la nobiltá del concetto, per la squisita gradazione degli affetti e per la naturalezza e veritá de' trapassi, possono stare accanto a' piú belli della *Divina Commedia.*

Ma il dolore non è il sentimento principale del purgatorio: esso è raddolcito dalla speranza, ed il cuore si acqueta nell'aspetto della virtú a cui sospira. La virtú quindi non vi ha la forma positiva del paradiso, ma risplende solo alla fantasia accesa dal desiderio e dall'amore. Le anime la veggono intagliata nel luogo della loro purgazione, figure mirabili di delicatezza, di affetto, d'evidenza; e, ragionando e cantando di quella, si confortano a bene operare e placano col diletto della immaginazione il tormento del senso.

Poi vidi genti accese in foco d'ira,
Con pietre un giovinetto ancider, forte
Gridando a sé pur: Martira, martira:
E lui vedea chinarsi, per la morte
Che l'aggravava giá, in vêr la terra;
Ma degli occhi facea sempre al ciel porte,
Orando all'alto Sire in tanta guerra,
Che perdonasse a' suoi persecutori,
Con quell'aspetto che pietá disserra.

E per ventura udii: Dolce Maria,
Dinanzi a noi chiamar, cosí nel pianto,
Come fa donna che in partorir sia;
E seguitar: Povera fosti tanto,
Quanto veder si può per quell'ospizio,
Ove sponesti 'l tuo portato santo.
Seguentemente intesi: O buon Fabrizio,
Con povertá volesti anzi virtute,
Che gran ricchezza posseder con vizio.

I personaggi tengono molto dell'umano: in loro non è né l'ambascia de' dannati, né l'estasi de' santi; ma la tranquilla gioia dell'uomo virtuoso, che, vivendo ancora nella miseria terrena, sulle ali della fede e della speranza alza l'animo al para-

diso. Cosí nell'aspetto di Catone noi vediamo impressa l' immagine veneranda del saggio antico, ma irradiata di celeste luce. Le ombre sono contente nel fuoco; gli affetti hanno dolci e temperati, il desiderio puro d' inquietudine e di ansietá; ed il poeta adopera le immagini piú tenere e soavi a ritrarre questa pace interiore.

Era giá l'ora che volge 'l disio
A' naviganti e intenerisce il cuore,
Lo dí c' han detto a' dolci amici addio;
E che lo nuovo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano,
Che paia 'l giorno pianger che si muore:
Quand' io incominciai a render vano
L'udire, ed a mirar una dell'alme
Surta, che l'ascoltar chiedea con mano.
Ella giunse e levò ambe le palme,
Ficcando gli occhi verso l'orïente,
Come dicesse a Dio: D'altro non calme.
Te lucis ante sí devotamente
Le uscí di bocca, e con sí dolci note,
Che fece me a me uscir di mente.

Tutto spira caritá ed affetto; e poiché nei particolari è la vita della poesia, come avvertí uno de' nostri piú giudiziosi critici, Gian Vincenzo Gravina, l'autore rende visibile il sentimento nell'azione. Il purgatorio è sparso di tratti affettuosi. Le anime nell' incontrarsi fannosi festa insieme, congaudendo, per dirla con l'energia dantesca.

Lí veggio d'ogni parte farsi presta
Ciascun'ombra, e baciarsi una con una
Senza ristar, contente a breve festa.
Cosí per entro loro schiera bruna
S'ammusa l'una con l'altra formica,
Forse a spïar lor via e lor fortuna.

La ricordanza dell'amicizia è rappresentata in Dante e Casella con immagini e con modi di dire di una gentilezza petrarchesca.

Cosí al viso mio s'affissâr quelle
Anime fortunate tutte quante,
Quasi obbliando d' ire a farsi belle.
Io vidi una di lor traggersi avante,
Per abbracciarmi con sí grande affetto,
Che mosse me a far lo somigliante.
Oh ombre vane, fuor che nell'aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
E tante mi tornai con esse al petto.

Nell' incontro di Stazio e di Virgilio il riconoscimento è condotto con molta arte e la riverenza di Stazio espressa con molta veritá in uno di quei movimenti súbiti ed inconsapevoli, che contraddicono all' intelletto; né trasanderò la stupenda creazione del Sordello, il quale dalla maestá e dal riposo della sua prima attitudine prorompe con tanta naturalezza in un impeto di sublime affetto. Con manifesta compiacenza l'autore ha introdotti nel purgatorio di assai poeti ed artisti, Casella, Sordello, Buonagiunta da Lucca, Stazio, Oderisi, Guido Guinicelli, Arnaldo Daniello, e con esso loro s' intrattiene in nobili e cari ragionamenti, talora intorno all'arte. Ma nelle figure individuali è debole personalitá e povera esplicazione di affetto e di carattere; vi ha bellezza, ma insieme l' immobilitá della calma. Al che suppliscono in parte alcune digressioni politiche scintillanti di bellezze ed uniche tra noi per veemenza e calore di affetto, benché altre sieno un cotal poco aride e troppo spicciolate nel minuto della realtá; la quale, scompagnata dall' ideale, ha la vita labile dell'accidente. Ma la parte politica, mentre per un lato cresce varietá e vivacitá al disegno, non vale punto a turbare nel generale quello stato di calma aspirazione alle cose celesti, in cui sono le anime. Di che è manifestazione il canto, contrapposto a' feroci lamenti de' dannati; e giá fin nel principio il canto amoroso di Casella è quasi preludio alle sacre melodie, onde risuona la montagna.

Ed io: Se nuova legge non ti toglie
Memoria, od uso all'amoroso canto,
Che mi solea quetar tutte mie voglie,

Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia, che con la sua persona,
Venendo qui, è affannata tanto.
Amor che nella mente mi ragiona,
Cominciò egli allor sí dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Piú che negl' individui, questo elemento lirico si manifesta ne' gruppi, parte precipua del purgatorio: il comune affetto s' immedesima in un solo concento. Nell' inferno non vi sono cori, perché non vi è l'unitá dell'amore. L'odio è solitario: l'amore è simpatia ed armonia; ond'è che il canto e la musica, effusione del cuore gonfio e traboccante, conseguono il loro massimo effetto nella misurata varietá delle voci e degli strumenti. Né altra è qui la situazione: le anime escono dalla loro coscienza individuale, assorte in uno stesso spirito di caritá.

Una parola in tutte era ed un modo,
Sí che parea tra esse ogni concordia.

Materia del canto sono per lo piú salmi ed inni sacri, espressione varia di dolore, di speranza, di preghiera, di letizia, di lodi al Signore. Essi sono mirabilmente acconci alle diverse situazioni. Cosí, entrando nel purgatorio come nella terra promessa, le anime cantano *In exitu Israël de Ægypto*; nel primo salire intuonano il *Miserere*; e con la stessa convenienza vi è introdotto il *Salve, Regina*, il *Gloria in excelsis Deo*, l'*Agnus Dei* ecc. Ma dee spiacere che il poeta, contento a citare la prima parola o il primo versetto latino delle poesie bibliche o della Chiesa, non ne abbia recate alcune per disteso in volgare, come ha fatto del *Pater noster*, o composte egli delle nuove, com'è nel paradiso la nobilissima preghiera di S. Bernardo e come a' nostri dí con tanta lode ha fatto il Manzoni. Epperò i suoi canti sono una vaga melodia musicale nuda della sua esplicazione, esprimenti piú il generale e l' indeterminato, che il proprio ed il successivo del sentimento; e, quando pensiamo ai salmi di David, cosí consonanti con lo stato delle anime penitenti, sentiamo tutto ciò che

è a desiderare nel purgatorio. Le fuggitive apparizioni degli angioli sono quasi l'immagine anticipata del paradiso nel luogo della speranza. In essi non è alcuna subbiettivitá: sono forme eteree vestite di luce, fluttuanti come le mistiche visioni dell'estasi, e nondimeno ciascuna con propria apparenza ed attitudine.

E vidi uscir dall'alto, e scender giue
Due angeli con due spade affocate,
Tronche e private delle punte sue.
Verdi, come fogliette pur mo nate,
Erano in veste, che da verdi penne
Percosse traean dietro e ventilate.
L'un poco sovra noi a star si venne,
E l'altro scese all'opposita sponda:
Sí che la gente in mezzo si contenne.
Ben discerneva in lor la testa bionda;
Ma nelle facce l'occhio si smarria,
Come virtú, che a troppo si confonda.

A noi venia la creatura bella,
Bianco vestita, e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella.

In quelle dolci note, in queste immagini celesti l'anima s' infutura, gustando, come dice il poeta, le primizie del piacere eterno. Di che prende qualitá il luogo, rallegrato da luce non propria, ma riflessa dal sole e dalle stelle, che è quanto dire dal paradiso dantesco. Uscendo dal buio infernale, il poeta descrive la prima impressione che gli fa la luce con l'animo rapito di uomo, che, stato lungamente in tenebre, è d' improvviso dilettato dalla faccia del sole.

Dolce color d'orïental zaffiro,
Che s'accoglieva nel sereno aspetto
Dell'aer puro infino al primo giro,
Agli occhi miei ricominciò diletto,
Tosto ch' io fuori uscii dall'aura morta,
Che m'avea contristato gli occhi e 'l petto.

Lo bel pianeta, che ad amar conforta,
Faceva tutto rider l'orïente
Velando i Pesci, ch'erano in sua scorta.
Io mi volsi a man destra, e posi mente
All'altro polo, e vidi quattro stelle
Non viste mai, fuor ch'alla prima gente.

E dall'ombra che rende il suo corpo mortale trae facile opportunitá al dialogo, cagione di maraviglia e di curiositá a' nudi spiriti, la quale egli descrive in guise sempre nuove e sempre belle, con vena inesausta di fantasia.

Come le pecorelle escon del chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
Semplici e quete, e lo perché non sanno;
Sí vid' io muovere, a venir, la testa
Di quella mandra fortunata allotta,
Pudica in faccia e nell'andare onesta.
Come color dinanzi vider rotta
La luce in terra dal mio destro canto,
Sí che l'ombr'era da me alla grotta,
Ristaro, e trasser sé indietro alquanto;
E tutti gli altri, che venieno appresso,
Non sapendo 'l perché, fero altrettanto.

Quando s'accorser ch' io non dava loco
Per lo mio corpo al trapassar de' raggi,
Mutâr lor canto in un O lungo e roco.

Parimente il purgatorio, quantunque soggiorno di penitenza, pure come via a beatitudine, è sparso qua e colá di luoghi amenissimi, mostrandosi la natura in quella stessa opposizione che sono i personaggi. La natura è l'accordo musicale e la voce esteriore di quel di dentro: amorosa consonanza dello spirito e del corpo, in che è posta l'ultima ragione dell'arte. Cosí, per passarmi di altri esempi, nel canto settimo è maravigliosa armonia

tra le ombre sedute, quete e cantanti *Salve, Regina,* e la vista allegra del seno erboso e fiorito, in mezzo al quale riposano.

Tra erto e piano era un sentiero sghembo,
Che ne condusse in fianco della lacca
Lá, dove piú ch'a mezzo muore il lembo.
Oro ed argento fino e cocco e biacca,
Indico legno lucido e sereno,
Fresco smeraldo allora che si fiacca,
Dall'erba e dalli fior, dentro a quel seno
Posti, ciascun saria di color vinto,
Come dal suo maggiore è vinto il meno.
Non aveva pur natura ivi dipinto,
Ma di soavitá di mille odori,
Vi faceva un incognito indistinto.
Salve, Regina, in sul verde e in su' fiori
Quivi seder, cantando, anime vidi,
Che per la valle non parean di fuori.

Le anime, piangendo, cantano; e la montagna alpestre è lieta di apriche valli e di campi odorati: il quale contrasto ha il suo termine, quando l'anima si leva con libera volontá a miglior soglia; monda del tristo passato, con pura letizia. Nell' inferno si scende, nel purgatorio si sale; e come ivi l'ultimo abisso è segno della compiuta malvagitá, cosí la cima del purgatorio è immagine terrena del paradiso. La descrizione del paradiso terrestre ci ricorda i giardini incantati di Alcina e di Armida, delizia e lascivia dell' immaginazione; se non che è qui una severitá di forma, che risponde alla serietá del concetto. Tutto è qui, che alletti lo sguardo e lusinghi la fantasia: riso di cielo, canto di uccelli, vaghezza di fiori, e tremolare di fronde e mormorare di acque, tutto descritto con soavitá e melodia, ma insieme con tale austera temperanza, che non dá luogo a mollezza ed ebbrezza di sensi; né il diletto che noi proviamo turba il riposo dell'animo. Il poeta passa dormente da uno stato in un altro, cioè senza opera sua, per virtú della grazia divina. I suoi sogni sono rappresentazioni dello stesso passaggio, che si offre confusa-

mente alla sua coscienza, con quel mescolamento di realtá e d' immaginazione, che suole aver luogo in questi casi.

Nell'ora, che comincia i tristi lai
La rondinella presso alla mattina,
Forse a memoria de' suoi primi guai;
E che la mente nostra, pellegrina
Piú dalla carne, e men da' pensier presa,
Alle sue visïon quasi è divina;
In sogno mi parea veder sospesa
Un'aquila nel ciel con penne d'oro,
Con l'ale aperte, ed a calare intesa:
Ed esser mi parea lá, dove fôro
Abbandonati i suoi da Ganimede,
Quando fu ratto al sommo concistoro.
Fra me pensava: Forse questa fiede
Pur qui per uso; e forse d'altro loco
Disdegna di portarne suso in piede.
Poi mi parea che, piú rotata un poco,
Terribil come folgor discendesse
E me rapisse suso infino al foco.
Ivi pareva ch'ella ed io ardesse:
E sí l' incendio immaginato cosse,
Che convenne che 'l sonno si rompesse.

Ce ne ha di molto belli; e bellissimo per concetto e per virtú creativa è l'ultimo sogno, nel quale gli appare Lia, simbolo della vita attiva, tutta intesa a farsi bella con l'opera, mentre la sorella Rachele, figura della vita meditativa, è ratta in contemplazione.

Sí ruminando e sí mirando in quelle,
Mi prese 'l sonno; il sonno che sovente,
Anzi che 'l fatto sia, sa le novelle.
Nell'ora, credo, che dall'orïente
Prima raggiò nel monte Citerea,
Che di fuoco d'amor par sempre ardente,
Giovane e bella in sogno mi parea
Donna vedere andar per una landa,
Cogliendo fiori; e cantando dicea:

Sappia qualunque il mio nome dimanda
Ch' io mi son Lia, e vo movendo intorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
Ma mia suora Rachel mai non si smaga
Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
Ell' è de' suoi begli occhi veder vaga,
Com' io dell'adornarmi con le mani;
Lei lo vedere e me l'ovrare appaga.

L'anima, pervenuta nel paradiso terrestre, è rifatta bella, tornata nell'antico stato d' innocenza, sciolta da ogni memoria del passato, e di efficace volontá libera da ogni impedimento. Il che è rappresentato estrinsecamente in Matilde, che tuffa i redenti nel fiume Lete ed Eunoè. Matilde è l'anima nell'opera di sua redenzione, la stessa Lia venuta a realtá, in sembianza ancora umana celeste creatura, con l' ingenua giocondità di fanciulla, con la leggerezza di Silfide, col pudico sguardo di vergine, il volto radiante della luce di paradiso. E giá l'anima pregusta le gioie belle e care del cielo, al quale si leva; ed il poeta le presenta simbolicamente, in aspetto ancora terreno, l'obbietto del suo desio. Le forme allegoriche non vogliono essere squallide e scolorate, come caratteri di algebra o lettere di alfabeto, morte e vuote figure in se stesse, né sconce e disformi alla dignitá del subbietto, come quegl' idoli deformi e prosaici di rozzi popoli, ne' quali essi effigiavano i loro Iddii. La figura dee avere per sé un suo proprio valore poetico: di che non mi pare siasi qui dato pensiero il poeta, invaghitosi per avventura piú del tipo orientale che della libera e schietta bellezza greca, traendone solo Beatrice descritta con una ricchezza di colorito che giá imparadisa le nostre menti, ed alcuni particolari vaghissimi.

Giunto all'albero della vita, cioè della scienza del bene e del male, il poeta in sullo sciogliersi dalle cose terrestri s' innalza al significato generale dell'umanitá, della quale ci narra la storia dal peccato di origine infino a' tempi suoi: concetto nobilissimo, degno dell' ingegno dantesco, comprensivo e profondo ad un tempo, ma poco felicemente rappresentato nella sua forma allegorica.

Il *Purgatorio* è comunemente meno pregiato dell'*Inferno*, comeché da questo avviso si discostino alcuni moderni critici; e, tra gli altri, il Balbo è ito sí lungi che non ha dubitato di preporre alla prima la seconda cantica, guidato per avventura meno dal vero, che da amore di contraddizione e di parte. Porre a ragguaglio l' *Inferno* col *Purgatorio* e dolersi che nell'uno manchino que' pregi e quelle qualitá che si lodano nell'altro è, a parer mio, tanto vana e pueril cosa, quanto il paragone che tenne tanto tempo sospesi i nostri critici tra l'*Orlando* e la *Gerusalemme*: perocché, quantunque le due cantiche sieno fattura della stessa mente, pure è tra esse intrinseca differenza di concetto e quindi di forma; e in questo mi è avviso stia il miracolo dell' ingegno dantesco, essendo le tre cantiche tre mondi, tre poemi, tre poesie diverse. Il *Purgatorio* non può essere altro da quello che è, o vogli considerarlo come parte del tutto o come totalitá per se stessa: tal concetto, tal forma.

Il Paradiso.

Il paradiso è l'apoteosi dello spirito, la trasfigurazione di Cristo, il trasumanare, come dice il poeta, o, in forma positiva, il divino. La bellezza è la rappresentazione del divino, la materia trasfigurata ed indiata; sicché il divino puro trascende l' immaginazione, ed è di lá dalla poesia. Esso non può essere obbietto che di brevi lavori lirici, i quali contengano non la descrizione di cosa che è al di sopra della forma; ma la vaga aspirazione dell'anima « a non so che divino »: ed anche allora l'obbietto del desiderio, quantunque in una ideale indeterminazione, riceve la sua bellezza dalle immagini, come nelle due celesti poesie di Schiller, l'*Aspirazione* e il *Pellegrino*.

> Mira il ciel com'è bello e mira il Sole,
> Che a sé par che n' inviti e ne console.

La presenza di Dante ancora mortale nel paradiso porgegli modo di rappresentare il divino umanamente: ché, essendo egli

uomo, la sua contemplazione non esce dalle condizioni umane, forma innanzi alla fantasia, scienza innanzi all' intelletto. I Beati, adunque, parlano ed ammaestrano ed appariscono umanamente.

> Cosí parlar conviensi al vostro ingegno;
> Perocché solo da sensato apprende
> Ciò, che fa poscia d' intelletto degno.
> Per questo la Scrittura condiscende
> A vostra facultate, e piedi e mano
> Attribuisce a Dio, ed altro intende.

> Tu hai l'udir mortal, sí come 'l viso,
> Rispose a me; però qui non si canta
> Per quel che Beatrice non ha riso.

E perché fruiscono la visione di Dio con piú o meno di chiarezza, secondo i lor meriti, il poeta passa per diversi gradi di contemplazione. La luce è quella che ritrae piú dello spirito, il quale suol essere da' poeti manifestato con immagini tolte da quella; né altrimenti Dio stesso s'offerse giá alla fantasia popolare, che come emanazione di luce vivificante. L' inferno è buio di notte; il purgatorio, come la terra, riceve la luce dal Sole e dalle stelle, e queste immediatamente da Dio; sicché le anime purganti, come gli uomini, contemplano il Sole, ed in esso l' immagine piú vivace di Dio; dove gli abitatori delle sfere celesti godono l' intuizione di Dio per la luce che move da lui senza mezzo.

> Lume ch'a lui veder ne condiziona.

Il paradiso è la piú spirituale manifestazione di Dio: e però di tutte le forme non rimane altro che luce, di tutti gli affetti non altro che amore, di tutt' i sentimenti non altro che beatitudine, di tutti gli atti non altro che contemplazione. Amore, beatitudine, contemplazione s' informano anch'esse di luce; gli spiriti si scaldano a' raggi d'amore; la letizia sfavilla negli occhi e fiammeggia nel viso; e la veritá è, come in uno specchio, dipinta nel cospetto eterno.

Luce intellettual piena d'amore,
Amor di vero ben pien di letizia,
Letizia che trascende ogni dolzore.

Alto subbietto di poesia lirica; ma di difficile e quasi disperata esecuzione, ove abbiasi a distendere in trentatré canti in forma narrativa; ché, essendo tutte le differenze sparite in questa tanto semplice unitá, non è altra distinzione possibile che di piú e di meno; e non pertanto la forma dee ricevere tali gradazioni, che rispondano a' diversi ordini di virtú, ovvero all'ascendente manifestazione di Dio. La quale difficoltá è fatta maggiore dalla severitá del concetto, studiandosi il poeta di rappresentarlo, quanto è possibile, nella sua purezza spirituale: onde la forma, come limitata, rimane sempre di qua dell' infinito divino, né la fantasia può tener dietro all' intelletto. Di che nasce quella qualitá musicale di questa poesia, che da alcuni critici con soverchio amor di sistema si è voluta attribuire a tutta l'arte moderna.

La forma qui dee ondeggiare nel vago dell' infinito e del misterioso, simile all'onda melodiosa che ti sveglia nel core ineffabili moti: il che quanto renda malagevole a determinarla e distinguerla non è a pensare. Bene il poeta adopera l'estremo della sua fantasia: egli ha avuto piena coscienza dell'altezza del subbietto e si è sentito pari all' impresa. Dapprima le immagini gli si offrono vivaci, spontanee, peregrine; poi, quasi stanco, dá talora nell'arido e nell'acuto; indi lo vedi rilevarsi di un tratto, poggiando piú e piú a inarrivabile altezza, sereno, estatico, innamorato: diresti che la difficoltá lo alletti, la novitá lo infiammi, l' infinito lo esalti. E primamente non dee recar maraviglia che il poeta nel malagevole assunto di dover rappresentare tante fiate lo stesso concetto sotto una medesima forma talora si esprima aridamente ed abbandonatamente, e tal altra s'aiuti con la sottigliezza dell' ingegno, sostituendo alla evidenza immediata dell' immagine la freddezza di lontani e cercati rapporti.

E tal nella sembianza sua divenne,
Qual diverrebbe Giove, s'egli e Marte
Fossero augelli, e cambiassersi penne,

Poscia tra esse un lume si schiarí
Sí, che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo,
Il verno avrebbe un mese d'un sol dí.

Né mi par da lodare che nella sfera di Giove la luce prenda figura di lettere composte a parola, e da ultimo si conformi a modo di aquila. Ma egli non ha seguitato per questa torta via; né di tali puntelli, a cui si appigliano gli animi angusti, era punto mestieri alla sua feconda fantasia. L'acutezza non è pure contraria al buon gusto, ma eziandio alla intrinseca natura del concetto dantesco; né forme sí lievi ed eteree possono ricevere troppo minuta determinazione senza essere rimpicciolite, lasciando stare che, come segno visibile dell' infinito, debbono esse uscire possibilmente dall'angustia del limite. Quindi nel generale la forma è qui negativa, come negativo è il concetto, ed il vocabolo dal quale è significato il Cristianesimo è stato a ragione chiamato la religione del sublime, come quella che pone un abisso tra il creato ed il creatore, richiedendo la fede, né riconoscendo nell'uomo quella facoltá che oggi dicesi dell'assoluto, intuito o ragione che essa si sia.

Perch' io l' ingegno e l'arte e l'uso chiami,
Sí nol direi, che mai s' immaginasse:
Ma creder puossi, e di veder si brami.
E se le fantasie nostre son basse
A tanta altezza, non è maraviglia;
Ché sovra 'l Sol non fu occhio ch'andasse.

Laonde se le anime nell' inferno e nel purgatorio hanno umana apparenza, qui sono occulte, come in un santuario, nel profondo della vivissima luce.

Sí come 'l Sol, che si cela egli stessi
Per troppa luce, quando il caldo ha rose
Le temperanze de' vapori spessi;

Per piú letizia sí mi si nascose
Dentro al suo raggio la figura santa;
E cosí chiusa chiusa mi rispose.

La pura luce e le tenebre partoriscono lo stesso effetto; ché, rubando gli obbietti allo sguardo, gl' ingrandiscono o abbelliscono dinanzi alla fantasia. Cosí, quando comparisce la Vergine, il poeta non tenta giá di descriverla, ben comprendendo ch'ella scaderebbe dall'altezza della sua divinitá, ove prendesse figura quanto si voglia bella; ma in quella vece egli dipinge con ricchi colori la festa degli angioli, che le fanno corona, e ritrae il riverente loro affetto nella mistica ebbrezza delle parole e degli atti: nella qual vista non riposa la fantasia, ma si leva piú su, alla figura principale, obbietto di tanto culto e di tanto amore, che le ondeggia dinanzi, come l' ideale piú alto a cui ella possa aspirare.

Per entro 'l cielo scese una facella,
Formata in cerchio a guisa di corona,
E cinsela, e girossi intorno ad ella.
Qualunque melodia piú dolce suona
Quaggiú, e piú a sé l'anima tira,
Parrebbe nube che squarciata tuona,
Comparata al suonar di quella lira,
Onde si coronava il bel zaffiro,
Del quale il ciel piú chiaro s' inzaffira.
Io sono amore angelico, che giro
L'alta letizia, che spira del ventre
Che fu albergo del nostro desiro;
E girerommi, Donna del ciel, mentre
Che seguirai tuo Figlio, e farai dia
Piú la spera suprema, perché lí entre.
Cosí la circulata melodia
Si sigillava; e tutti gli altri lumi
Facean sonar lo nome di Maria.

E come fantolin, che invêr la mamma
Tende le braccia, poi che 'l latte prese,
Per l'animo che infin di fuor s' infiamma;

Ciascun di quei candori in su si stese
Con la sua cima, sí che l'alto affetto,
Ch'egli aveano a Maria, mi fu palese.
Indi rimaser lí nel mio cospetto,
Regina coeli cantando sí dolce,
Che mai da me non si partí il diletto.

Ancora Cristo, che nel purgatorio è rappresentato sotto la forma del grifone, qui è collocato nel suo trono invisibile, illuminante e non illuminato, coperto dalla stessa luce che spande intorno.

Come a raggio di Sol, che puro mei
Per fratta nube, giá prato di fiori
Vider, coperti d'ombra, gli occhi miei;
Vid' io cosí piú turbe di splendori
Fulgurati di su da raggi ardenti,
Sanza veder principio di fulgori.

Con lo stesso intendimento l'autore aiuta la fantasia a montar su verso l' infinito, mostrando la potente impressione ch' ei ne riceve. Come la melodia musicale, che si sente nell'anima senza che la si possa intendere né figurare; cosí l' infinito si manifesta meglio nel suo effetto che nell' immagine: e, quando l' immaginazione è cosí desta, l'uomo apprende confusamente la stessa immagine, per quella reciprocanza che è tra l'anima e la natura, le quali si riflettono e si rispondono come un'eco armoniosa. Si è detto che dal cuore vengono i grandi pensieri; ma altresí le grandi immagini: il cuore commosso è il migliore interpetre della natura, siccome la contemplazione della natura è la maestra del cuore: la fantasia, l' intendimento e l'affetto non sono che diversi suoni della musica interiore.

. . . raggiandomi d'un riso
Tal, che nel fuoco faria l'uom felice.

Ché dentro agli occhi suoi ardeva un riso
Tal, ch' io pensai co' miei toccar lo fondo
Della mia grazia e del mio paradiso.

Al Padre, al Figlio, allo Spirito santo
Cominciò gloria tutto 'l Paradiso,
Sí che m' inebriava il dolce canto.
Ciò ch' io vedeva mi sembrava un riso
Dell'universo per che mia ebbrezza
Entrava per l'udire e per lo viso.
O gioia! o ineffabile allegrezza!
O vita intera d'amore e di pace!
O senza brama sicura ricchezza!

In questa disuguaglianza del concetto e della forma l' immagine è disgiunta da quello, né può essere propriamente altro che una comparazione; onde s' intende perché qui sia tanta copia di paragoni, le gemme piú elette e piú preziose della terza cantica. L'occhio acuto del poeta coglie la natura nelle sue apparenze piú lievi, piú fuggevoli, piú delicate, le quali egli fa sue, togliendole al circolo loro assegnato in terra e traendole seco, nel suo volo, ad informare le sue concezioni. La natura non vi è come sostanziale, ma come simbolo ed apparenza: onde il profondo senso del paragone dantesco, che non è ornamento soprapposto ed estrinseco, ma il terrestre di rincontro al celeste, la realtá non come manifestazione, ma come ombra della veritá, « *ombrifero prefazio del vero.* »

Quali per vetri trasparenti e tersi,
O ver per acque nitide e tranquille,
Non sí profonde che i fondi sien persi,
Tornan de' nostri visi le postille
Debili sí, che perla in bianca fronte
Non vien men forte alle nostre pupille;
Tali vid' io piú facce a parlar pronte.

Cosí parlommi; e poi cominciò: *Ave,*
Maria, cantando; e cantando vanío
Come per acqua cupa cosa grave.

. . . . E quelle anime liete
Si fêro spere sopra fissi poli,
Fiammando forte a guisa di comete.

E come cerchi in tempra d'oriuoli
Si giran sí, che 'l primo a chi pon mente
Quïeto pare, e l'ultimo che voli;
Cosí quelle carole, differente-
mente danzando, dalla sua ricchezza
Mi si facean stimar veloci e lente.

Cosí, per cagion d'esempio, giunto nel cielo empireo, la virtú visiva, soperchiata dalla luce, si raccende alle parole di Beatrice; ma non penetra oltre all'apparenza: della quale è fatta descrizione in tre perfettissime terzine, di quella spontaneitá e limpidezza, che ha sempre il poeta ne' momenti di schietta ispirazione.

E vidi lume in forma di riviera
Fulvido di fulgori, intra duo rive
Dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
E d'ogni parte si mescean ne' fiori,
Quasi rubini ch'oro circoscrive.
Poi, come inebriate dagli odori,
Riprofondavan sé nel miro gurge;
E s'una entrava, un'altra n'uscia fuori.

Lo stile di Dante non è sempre uguale: talora nella ruvidezza della parola e nell'acutezza del pensiero senti piú lo sforzo della volontá, che la forza del genio; ma quando è infiammato dal caldo dell'estro e il suo mondo ideale gli si agita ed atteggia dinanzi, egli scrive quello che vede, e con tanta naturalezza e facilitá, che i suoi versi ti paion composti ier l'altro: effetto maraviglioso della vera poesia, che serba in tutt' i tempi la freschezza di una eterna primavera. Qui l'evidenza è accompagnata dalla vaghezza delle immagini, avendo il poeta circonfuse le celesti sostanze di quanto è sulla terra piú ridente e smagliante. Avvalorata la vista nella riviera di luce, sotto la figura si manifesta il figurato, ed in que' fiori inebbrianti, in quell'oro, in que' topazî e rubini, in quelle vive faville il poeta discerne ambo le corti del cielo nel santo delirio del loro tripudio. Ma forza è pure ch'egli si arresti dinanzi all' infinito dell' idea, rimasta [la] fantasia fioca e corta al concetto.

Perché appressando sé al suo disire,
Nostro intelletto si profonda tanto,
Che la memoria retro non può ire.

. . . . . Ogni minor natura
È corto recettacolo a quel Bene
Ch' è senza fine, e sé con sé misura.
Dunque nostra veduta, che conviene
Essere alcun de' raggi della mente,
Di che tutte le cose son ripiene,
Non può di sua natura esser possente
Tanto, che 'l suo principio non discerna
Molto di lá, da quel ch'egli è, parvente.
Però nella giustizia sempiterna
La vista, che riceve il vostro mondo,
Com'occhio per lo mare, entro s' interna;
Che, benché dalla proda veggia il fondo,
In pelago non vede; e nondimeno
Egli è; ma 'l cela lui l'esser profondo.

Non di rado incontra che la penna gli cade di mano, ed alla contemplazione succede una muta adorazione. Il che non è in lui lassitudine, ma rapimento, quasi la fantasia, calda ancora, miri pur fisa e desiosa in quel sole dell'essere, senza speranza di profondarvisi, come ben si pare alla bellezza de' paragoni e delle immagini, onde infiora il suo pensiero.

Indi, ad udire ed a veder giocondo,
Giunse lo spirto al suo principio cose,
Ch' io non intesi; sí parlò profondo.
Né per elezïon mi si nascose,
Ma per necessitá; ché 'l suo concetto
Al segno de' mortai si soprappose.
E quando l'arco dell'ardente affetto
Fu sí sfogato, che 'l parlar discese
Invêr lo segno del nostro intelletto,
La prima cosa, che per me s' intese,
Benedetto sie Tu, fu, trino ed uno,
Che nel mio seme se' tanto cortese.

Ché, come Sole il viso che piú trema,
Cosí lo rimembrar del dolce riso
La mente mia da sé medesma scema.

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
Che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede;
E cede la memoria a tanto oltraggio.

Qual è colui che sonnïando vede,
E dopo 'l sogno la passione impressa
Rimane, e l'altro alla mente non riede,

Cotal son io, ché quasi tutta cessa
Mia visïone, ed ancor mi distilla
Nel cuor lo dolce che nacque da essa.

Cosí la neve al Sol si disigilla,
Cosí al vento nelle foglie lievi
Si perdea la sentenzia di Sibilla.

La scienza greca, partita nelle diverse filosofie da opposti principii, riesce nella stessa conclusione pratica o morale: che l' ideale della saggezza, e quindi della felicitá, sia posto nella uguaglianza dell'animo; e l'apatia stoica non è che l'ultima e fatale deduzione di questo sistema: il qual tipo ha la sua incarnazione nella serena semplicitá della forma greca. Questa pagana tranquillitá è innalzata dal Cristianesimo all' infinito della beatitudine, che non è solo acquetamento del desiderio, ma foco d'amore, estro e furore sacro, ebbrezza di voluttá, che non cape in umano intelletto. Presso il popolo, che è il primo inconsapevole artista, i tre mondi cristiani presero determinazione e figura; e molte grottesche immagini usciron fuori de' dannati e delle anime purganti. Ma nobilissime furono le figure de' Santi, rappresentati come sospesi di terra, levantisi su tra il riso degli angioli, cinti il capo di un'aureola di luce, e gli occhi al cielo. Il paradiso di Dante è conformato a questo concetto. La vita del Santo è la contemplazione, un perpetuo rapimento verso il primo amore, che a sé lo invita e tira. Ma il Dio di Dante non è né l'Olimpo nella maestá della sua forza, né l' Essere solitario tra' tuoni e le folgori nel corruccio della sua giustizia, ma il Dio cristiano, Dio di bontá e di amore: onde procede che qui il sublime è tempe-

rato col bello, l'estasi congiunta con la pace interiore, perenne desiderio e perenne appagamento.

> Qual lodoletta, che in aere si spazia
> Prima cantando, e poi tace contenta
> Dell'ultima dolcezza che la sazia;
> Tal mi sembrò l' imago della imprenta
> Dell'eterno piacere, al cui disio
> Ciascuna cosa, quale ell' è, diventa.

Il sublime non ci fa sentire atterriti e come annichilati; ma di sé ci asseta, e c' innamora e ci bea. Nell' inferno domina il terrore del sublime nell'uomo e nella natura; qui mai non ti avvieni nel sublime nudo, né quantitativo, né qualitativo, senza pur trarne fuori la contemplazione dello stesso Dio: il divino vi è bello, amoroso, umanato; né meglio potea rappresentarsi questa mistica congiunzione dell'umano e del divino, riconciliazione del sublime e del bello. La forza vivificatrice del genio ha unificato questo doppio sentimento nell'apparenza e negli atti de' personaggi. La luce, mentre cerchia e fascia del suo fulgore l'essenza misteriosa, alletta lo sguardo con la bellissima vista: è un mare infinito, in cui ti è dolce annegare. Oltreché, vincendo la corporale impenetrabilitá ed entrando i suoi raggi gli uni negli altri, essa esprime con molta evidenza l'unione delle anime in Dio, l' individualitá sparita ed innalzata nel mare dell'essere.

> Pareva a me che nube ne coprisse
> Lucida, spessa, solida e pulita,
> Quasi adamante che lo Sol ferisse.
> Per entro sé l'eterna margherita
> Ne ricevette, com'acqua recepe
> Raggio di luce, permanendo unita.
> S' io era corpo (e qui non si concepe
> Com' una dimensione altra patio,
> Ch'esser convien se corpo in corpo repe),
> Accender ne dovria piú il disio
> Di veder quella essenzia, in che si vede
> Come nostra natura e Dio s'unío.

Il poeta, signore, anzi tiranno della lingua, trova ardite parole a significare questa compenetrazione degl' individui, questa medesimezza amorosa degli esseri nell'essere: *inciela, imparadisa, india, intuassi, immei, inlei, s' infutura, s' illuia*, ecc., delle quali voci alcune, dopo lungo obblio, ritornano a vita. La redenzione dell'anima è la sua progressiva emancipazione dall'egoismo della coscienza; la sua individualitá non le basta, ella si sente incompiuta, parziale, disarmonica, e sospira alla idealitá nella vita universale.

Abbiamo mostrato di quanto momento sono i gruppi nel purgatorio; ivi s' inizia quella comunione ed amicizia delle anime, che ha il suo compimento nel celeste sodalizio. I loro moti sono danze; le loro voci sono canti; ma in quel turbine di movimenti, in quell'accordo di voci tu non discerni niente d' individuo o di particolare: è una musica, nella quale i varii suoni si perdono e si confondono in una sola melòde. Né vi è propriamente differenza di aspetto; ma, se di cosí dire mi è lecito, una faccia sola: onde la concezione in questi termini dee esser povera d'azione, di carattere e di affetto individuale. Ma il poeta ha distinto da' Beati gli angioli, plenitudine volante tra quelli e Dio. Gli angioli, ai quali noi vogliamo attribuire il sembiante schietto della fanciullezza, esprimono la parte spontanea e irriflessa dello spirito, l'ebbrezza della ispirazione, il candore dell'animo: la virtú è in loro innocenza, il pensiero intuizione. Questo concetto si rivela in alcuni mirabili tratti, ne' quali li ha rappresentati il poeta: con festevole andare e venire nel modo abbandonato e sciolto della prima etá, tripudianti e folleggianti senza serietá di pensiero e di scopo, arte e giuoco, secondo le parole dello scrittore.

Ed in quel mezzo con le penne sparte
Vidi piú di mille angeli festanti,
Ciascun distinto e di fulgore e d'arte.

Qual è quell'angel, che con tanto gioco
Guarda negli occhi la nostra Regina,
Innamorato sí che par di fuoco?

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa,
Che nel suo sangue Cristo fece sposa.
Ma l'altra, che volando vede e canta
La gloria di Colui che la innamora,
E la bontá che la fece cotanta,
Sí come schiera d'api, che s' infiora
Una fiata, ed altra si ritorna
Lá dove il suo lavoro s' insapora,
Nel gran fior discendeva, che s'adorna
Di tante foglie; e quindi risaliva
Lá dove lo suo amor sempre soggiorna.
Le facce tutte avean di fiamma viva,
E l'ale d'oro; e l'altro tanto bianco,
Che nulla neve a quel termine arriva.
Quando scendean nel fior, di banco in banco
Porgevan della pace e dell'ardore,
Ch'egli acquistavan ventilando il fianco.

Nondimeno la presenza di Dante è cagione che i Beati ricordino talora la lor vita passata e degnino del loro sguardo la terra, ora laudando i fatti de' loro compagni, come è il panegirico di S. Domenico e di S. Francesco, piú spesso sferzando i vizi, quando pe' generali e quando con cruente applicazioni: di che basterá produrre in esempio le sdegnose ed eloquenti parole di S. Pietro, che fanno trascolorare il paradiso.

O cupidigia, che i mortali affonde
Sí sotto te, che nessuno ha podere
Di ritrar gli occhi fuor delle tue onde!
Ben fiorisce negli uomini 'l volere;
Ma la pioggia continua converte
In bozzacchioni le susine vere.
E fede ed innocenza son reperte
Solo ne' pargoletti; poi ciascuna
Pria fugge, che le guance sien coperte.

Nobilissimo è il racconto che fa Giustiniano de' casi dell'antica Roma, in istil grave e magnifico, proporzionato all'alto sub-

bietto; e tra' piú belli della *Commedia* sono da annoverare i tre canti, ne' quali il poeta ragiona con uno de' suoi antenati. È una scena di famiglia; l'antica semplicitá de' costumi, messa in maggior rilievo dal contrasto con la corruzione di quel tempo, è descritta per via di particolari, de' quali alcuni rimangono ne' termini della personalitá storica, altri si levano all' ideale dell'etá dell'oro e della domestica felicitá, temperati con tanta veritá insieme, che tu vi trovi l' ideale espressione della pittura italiana e la vivace realtá della scuola fiamminga.

La predizione che Cacciaguida gli fa del suo esilio è tanto pietosa, che ben si pare la profonda tristezza del vecchio e stanco poeta, sospiroso indarno della sua bella patria.

> Tu lascerai ogni cosa diletta
> Piú caramente; e questo è quello strale,
> Che l'arco dell'esilio pria saetta.
> Tu proverai sí come sa di sale
> Lo pane altrui, e com'è duro calle
> Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

Quanta malinconia! e quanto affetto! L'amarezza dell'esilio non è ne' patimenti materiali, e Dio riserba dolori piú acuti agli animi generosi. Non vedere piú mai quanto sulla terra ci è caro, ed implorare il pane dall' insolente pietá degli estranei, questo strazio di tanti miseri vive qui immortale ne' versi del piú misero e del piú grande. Ma il virile suo animo si piega, non si fiacca; e tosto lo vedi rilevare la fronte balda e sicura. Nessuno ha sentito tanto altamente della dignitá della sua arte, della quale ei ragiona come magnanimo, senza ira né parte, con calma severitá. Lo scopo morale non è alcun che di sopraggiunto e di appiccato alla sua poesia, ma parte intima di quella, essendo la visione indiritta ad emendamento di Dante, e quindi dell'uomo; né facendo bisogno al poeta di sentenze e di precetti, ma bastando la nuda rappresentazione al conseguimento del fine.

I giovani lettori di Dante fermano con compiacenza lo sguardo sopra questi luoghi del poema sacro, desiderosi che fossero men

rari, e seguendo mal volentieri il poeta nelle sue fantasie sopraumane. Molta parte di poesia è nell' individuale e nel subbiettivo, come si può sentire ne' brevi tratti, ne' quali Dante dá affetti e caratteri particolari a' suoi personaggi.

Oppresso di stupore alla mia Guida
Mi volsi, come parvol che ricorre
Sempre colá dove piú si confida.
E quella, come madre che soccorre
Subito al figlio pallido ed anelo
Con la sua voce, che 'l suol ben disporre.

Come l'augello, intra l'amate fronde,
Posato al nido de' suoi dolci nati
La notte che le cose ci nasconde,
Che, per veder gli aspetti desiati,
E per trovar lo cibo onde gli pasca,
In che i gravi labor gli sono grati,
Previene 'l tempo in su l'aperta frasca,
E con ardente affetto il Sole aspetta,
Fiso guardando, pur che l'alba nasca;
Cosí la Donna mia si stava eretta
Ed attenta, rivolta invêr la plaga
Sotto la quale il Sol mostra men fretta.

. . . . e vidi un Sene
Vestito com' le genti gloriose.
Diffuso era per gli occhi e per le gene
Di benigna letizia, in atto pio,
Quale a tenero padre si conviene.

Ma nel paradiso, concepito nel modo che abbiamo mostrato, non può aver luogo alcuna determinata gradazione dell'animo; e gli stessi canti, che avrebbero potuto porgere occasione di esplicare e svolgere gli affetti, come sopra ogni umano uso, rimangono nel vago e nel generale del sentimento. Il che, se può bastare alla musica, non può contentare la poesia, massime ove non sia unicamente lirica, ma di forma narrativa: onde non resta altra via al poeta che di mostrarsi tanto largo nella parte

didattica, quanto è stato parco nel rimanente. La scienza non è opposta al paradiso, ma parte sostanziale di esso, non essendo altro che una delle facce di Dio, il « Vero, in che si queta ogn' intelletto. »

La beatitudine è nella contemplazione di Dio; e Dio è parola di veritá, il sostanziale emancipato dal fenomeno, la ragione pura dalle illusioni e dagli affetti terreni. Il pensiero, che spesso nelle due prime cantiche è nascosto sotto il velo dell'allegoria, qui si rivela nella sua nuda veritá, e raggia di sua propria luce. Nelle parole de' Beati è una parte negativa, nella quale si contrappone l'essere all'apparenza, riprendendosi forte la prosunzione de' mortali cosí corriva a sentenziare e leggera a credere.

E questo ti fia sempre piombo a' piedi,
Per farti muover lento, com'uom lasso,
Ed al sí ed al no, che tu non vedi:
Ché quegli è tra gli stolti bene abbasso,
Che senza distinzione afferma o niega,
Cosí nell'un come nell'altro passo;
Perch'egli incontra che piú volte piega
L'opinïon corrente in falsa parte,
E poi l'affetto l' intelletto lega.
Vie piú che indarno da riva si parte,
Perché non torna tal qual ei si muove,
Chi pesca per lo vero, e non ha l'arte.

Non sien le genti ancor troppo sicure
A giudicar, sí come quei che stima
Le biade in campo pria che sien mature:
Ch' io ho veduto tutto 'l verno prima
Il prun mostrarsi rigido e feroce,
Poscia portar la rosa in su la cima;
E legno vidi giá dritto e veloce
Correr lo mar per tutto suo cammino
Perire alfine all'entrar della foce.
Non creda monna Berta e ser Martino,
Per vedere un furare, altro offerére,
Vedergli dentro al consiglio divino;
Ché quel può surgere, e quel può cadere.

Il poeta non confuta, non argomenta, ma si tiene su' generali, e biasima e flagella, talora con solenne gravitá, talora con l'efficacia della satira, come nel canto ventesimonono nella digressione di Beatrice, che è una filippica egregia per forza comica e per bile poetica.

> Sí che laggiú non dormendo si sogna,
> Credendo e non credendo dicer vero;
> Ma nell'uno è piú colpa e piú vergogna.
> Voi non andate giú per un sentiero
> Filosofando; tanto vi trasporta
> L'amor dell'apparenza, e 'l suo pensiero.

Questa parte, avvivata dal sarcasmo e dall'ironia, non è senza molta attrattiva, rallegrando e rinfrancando l'attenzione; ma essa vi sta per incidente e quasi a dar risalto col contrapposto della vana scienza umana alla trattazione dommatica, nella quale largamente si distende il poeta.

Si è molto conteso, in ispecialitá a' nostri tempi, delle attenenze che sono tra la scienza e la poesia ed il confine che le distingue. Il poeta non pensa, ma contempla, non discorre, ma dipinge, non investiga, ma sente: la poesia è l' incarnazione del pensiero piú o meno perfetta, profondato nella forma con quella stessa spontaneitá, con la quale vive nella natura; laddove la scienza è il pensiero rivelantesi e contemplante se stesso nella riflessione della coscienza.

Le belle arti per la natura propria del loro strumento non possono che difficilmente travalicare i termini lor posti: sola la poesia può trascorrere di lá dalla sua natura infino al pensiero puro, come quella che ha il suo strumento comune con la scienza e con l'eloquenza di una universalitá proporzionata alla grandezza della creazione, la quale essa può esprimere in tutt' i suoi momenti. Per questo privilegio, che ha la poesia fra le sue sorelle, il poeta può alla rappresentazione aggiungere la parte didattica, facendosi egli stesso l' interpetre ed il filosofo delle sue invenzioni, come fa Dante nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*. Ma la scienza, come si è veduto, è nel *Paradiso* un momento essenziale

del concetto; e spettacolo degnissimo di maraviglia e di studio è il lavoro di un ingegno tanto poetico in tanta aridità di materia. E innanzi tutto osserviamo che la scienza dantesca è in se stessa una poesia già data al poeta prima ancora che vi lavori su la sua fantasia. Ci ha per la scienza uno stadio poetico, nel quale non si è potuta ancor francare da' miti: di che, per tacere dell'Oriente, fa testimonianza Pitagora ed in parte Platone. Ai tempi di Dante la scienza disposata alla teologia aveva presa quella forma concreta ed individuale, che è propria della poesia. Un Dio personale, che, immobile motore, produce, amando, l' idea esemplare dell'universo, pura intelligenza e pura luce, che penetra e risplende in una parte piú e meno in un'altra, infino alle ultime contingenze; gli astri, sede de' Beati, influenti sulle umane sorti, e governati da Intelligenze, da cui spira il moto e la virtú de' loro giri; il cielo empireo, centro di tutt' i cerchi cosmici e soggiorno della pura luce; l'universo splendore della Divinità legato con amore nel suo magno volume; l'ordine e l'accordo di tutto il creato, dalle infime incarnazioni infino alle nove gerarchie degli angioli; la caduta dell'uomo per il primo peccato ed il suo riscatto per la incarnazione e la passione del Verbo; la verità rivelata, oscura all' intelletto, visibile al cuore, avvalorato dalla fede, confortato dalla speranza ed infiammato dalla carità; in tutto questo il pensiero è talmente disceso dalla sua astrazione e per tal modo incorporato, che il poeta può contemplarlo con quella stessa sicurezza di occhio, onde si affisa nella natura. La esposizione di Dante è perciò meno un ragionamento che una descrizione vivace della verità informata, con quella evidenza e proprietà di particolari, che risplende nelle dipinture poetiche degli uomini e delle cose: di che può essere esempio dove egli tocca con tanta facilità del processo creativo.

Ciò che non muore, e ciò che può morire,
Non è se non splendor di quella idea,
Che partorisce, amando, il nostro Sire:
Ché quella viva luce, che sí mea
Dal suo lucente, che non si disuna
Da lui, né dall'amor, che in lor s' intrea,

Per sua bontate il suo raggiare aduna,
Quasi specchiato, in nove sussistenze,
Eternalmente rimanendosi una.
Quindi discende all'ultime potenze
Giú d'atto in atto, tanto divenendo,
Che piú non fa che brevi contingenze:
E queste contingenze essere intendo
Le cose generate, che produce,
Con seme e senza seme, il ciel movendo.
La cera di costoro, e chi la duce,
Non sta d'un modo; e però sotto 'l segno
Ideale poi piú e men traluce:
Ond'egli avvien ch' un medesimo legno,
Secondo spezie, meglio e peggio frutta;
E voi nascete con diverso ingegno.
Se fosse appunto la cera dedutta,
E fosse il cielo in sua virtú suprema,
La luce del suggel parrebbe tutta:
Ma la natura la dá sempre scema,
Similemente operando all'artista,
C' ha l'abito dell'arte e man che trema.

Il poeta procede per deduzione, guardando le cose dall'alto del paradiso, cioè dall'assoluto e dal necessario, da cui dechina via via infino alle estreme conseguenze, forma contemplativa e dommatica, anziché discorsiva e dimostrativa. Il qual metodo si affá piú alla poesia, presentando all' immaginazione vasti orizzonti in una sola comprensione, e generando nello spettatore quella impressione di maraviglia e di raccoglimento che nasce dal sublime.

Guardando nel suo Figlio con l'amore,
Che l'uno e l'altro eternalmente spira,
Lo primo ed ineffabile Valore,
Quanto per mente o per occhio si gira
Con tanto ordine fe', ch'esser non puote
Senza gustar di lui chi ciò rimira.

Ma le larghe proporzioni che il poeta ha date a questa parte, ed il modo didattico di trattarla non gli consentono ch' ei signo-

reggi al tutto il pensiero. La scienza, come tale, rimane sempre astratta dall' immagine, prendendo da questa lume ed ornamento senza che ne scapiti punto la sua purezza. La forma in questo caso non è unita sostanzialmente all' idea, né le resta altro valore che di metafora e di comparazione, l'una di rincontro all'altra senza confondersi. La quale è certo maniera meno perfetta di poesia, ma poesia, industriandosi il poeta di sopperire al difetto con rivestire il pensiero di vaghezza e leggiadria, sí ch' ei lo renda, non potendo bello, almeno di ornata e piacevole apparenza, come fan fede alcuni poemi didattici di squisito ed egregio lavoro.

Il paradiso dantesco è lucente di metafore, di similitudini, di esempii e di ogni sorta di traslati, che chiariscono ed illustrano le piú astruse ed astratte concezioni della scienza. Sembra quasi che il poeta non sappia pensare se non colla sua immaginazione, o che piuttosto il pensare e l' immaginare non sia in lui che un atto solo: tanta è la sua virtú di tutto abbellire ed illeggiadrire. E per darne pure alcuno esempio, tra' moltissimi che si potrebbero arrecare in mezzo, ricorderò le tre stupende terzine, nelle quali Cacciaguida tratta della prescienza accordata col libero arbitrio, e la spiegazione che fa Beatrice del moto degli astri, due descrizioni pittoresche, chiarissime e leggiadrissime, nelle quali, come ben dice il poeta, la veritá ha il dolce aspetto della bellezza.

> La contingenza, che fuor del quaderno
> Della vostra materia non si stende,
> Tutta è dipinta nel cospetto eterno.
> Necessitá però quindi non prende,
> Se non come dal viso, in che si specchia,
> Nave che per corrente giú discende.
> Da indi, sí come viene ad orecchia
> Dolce armonia da organo, mi viene
> A vista 'l tempo che ti s'apparecchia.

> Lo moto e la virtú de' santi giri,
> Come dal fabbro l'arte del martello,
> Dai beati motor convien che spiri.

E 'l ciel, cui tanti lumi fanno bello,
Dalla mente profonda che lui volve
Prende l' image, e fassene suggello.
E come l'alma dentro a vostra polve,
Per differenti membra, e conformate
A diverse potenzie, si risolve;
Cosí l' intelligenzia sua bontate
Multiplicata per le stelle spiega,
Girando sé sovra sua unitate.
Virtú diversa fa diversa lega
Col prezïoso corpo ch' ell'avviva,
Nel qual, sí come vita in voi, si lega.
Per la natura lieta onde deriva,
La virtú mista per lo corpo luce,
Come letizia per pupilla viva.

Le quistioni discorse nel paradiso non sono ozioso trastullo di curiositá, ma legate intimamente con le ultime sorti dell'uomo; sicché persona non può trattenere lo sguardo sopra questi paurosi problemi senza che il cuore se ne agiti e si commova. Quindi è che qualsiasi sistema religioso e scientifico è fecondo di poesia; perché, quando pure si sottragga ad ogni obbiettivitá, per l'attenenza nondimeno che ha con l'umano destinato, può essere fonte di lirica ispirazione, come hanno mostrato Byron, Leopardi ed in parte Goethe, triade dolorosa, che rivelerá agli avvenire i patimenti e le ansietá di tutta intera una generazione. Il Cristianesimo ha la sua storia o epopea, da cui è nato il *Paradiso perduto* e la *Messiade*, e la sua lirica, da cui è sorto Lamartine e Manzoni: la *Divina Commedia* è il pensiero cristiano vivente nella sua poetica unitá, nella quale i suoi elementi hanno ciascuno il lor proprio luogo. Quando il pensiero è svelato a se stesso, e nella piena consapevolezza di sé rifiuta il soccorso de' miti, non rimane alla poesia altro che l'ebbrezza del sentimento: di che s' intende perché nella dissoluzione delle forme sopravvive la lirica, i cui accenti fuggitivi e malinconici vanno a mescersi ed a perdersi nella incolorata melodia musicale. Il solo sentimento che può destare la scienza nel paradiso è l'affetto verso Dio con nuovo fervore di letizia e di caritá; né il poeta ha trasandato di

avvivare per questo altro modo il suo subbietto, quantunque assai parcamente. La contemplazione della veritá eterna rapisce i Santi nell'estasi della beatitudine: talché alle ultime loro parole succedono gli osanna ed i cantici, ed il ragionamento s' innalza al suo lirico significato nel celeste concento.

La benedetta immagine, che l'ali
Movea sospinte da tanti consigli,
Roteando cantava, e dicea: Quali
Son le mie note a te che non le intendi,
Tal è il giudicio eterno a voi mortali.

Sí com' io tacqui, un dolcissimo canto
Risonò per lo cielo; e la mia Donna
Dicea con gli altri: Santo, santo, santo.

Finito questo, l'alta corte santa
Risonò per le spere un *Dio lodiamo,*
Nella melòde che lassú si canta.

Ma questi pregi sono alcuna volta oscurati dalla natura troppo speciale delle quistioni, nelle quali si avviluppa il poeta, e non di rado dalla ruvida corteccia esteriore delle forme scolastiche, definizioni, sillogismi, distinzioni, citazioni e simili. Al che se si aggiunge la monotonia del dialogo, che par quasi una serie di domande e risposte tra maestro e discente, s' intenderá perché il paradiso torni in generale di difficile intendimento e di poco grata lettura. Dante compose questa cantica uscito di corto dalla universitá di Parigi, e pieno ancora il capo di tesi e di sillogismi. D'altra parte ei si reputa a lode di aver condotta la poesia in questo pelago della scienza e, contento a pochi ed intendenti lettori, esorta gli altri a rimanersi di seguitarlo; di che il Tasso, tanto ammiratore del divino poeta, non può a meno di biasimarlo nella sua lezione su di un sonetto del Casa.

O voi che siete in piccioletta barca,
Desiderosi d'ascoltar, seguiti
Dietro al mio legno che cantando varca,

Tornate a riveder li vostri liti;
Non vi mettete in pelago, ché forse,
Perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch' io prendo giammai non si corse:
Minerva spira, e conducemi Apollo,
E nove Muse mi dimostran l'Orse.
Voi altri pochi, che drizzaste 'l collo
Per tempo al pan degli angeli, del quale
Vivesi qui, ma non si vien satollo,
Metter potete ben per l'alto sale
Vostro naviglio, servando mio solco
Dinanzi all'acqua, che ritorna eguale.

Non è pareggio da piccola barca
Quel che fendendo va l'ardita prora,
Né da nocchier ch'a se medesmo parca.

Che se Dante con tutta la divinitá del suo ingegno non è potuto riuscire a sormontare del tutto la difficoltá intrinseca della materia, valga questo a temperare alcuni poeti odierni, che amano troppo di filosofare in versi, senza aver le ali del Goethe e del Leopardi.

Nel paradiso è compiuta la redenzione di Dante, che di stella in stella, di virtú in virtú giunge all'ultima salute. Questo volo dell'anima a Dio, obbietto della solitaria contemplazione orientale, del misticismo alessandrino e delle pie meditazioni ed amorose estasi de' Santi, è rappresentato poeticamente nell'amore di Dante, « che all'alto volo *gli* vestí le piume ». L'amore mosse Dio alla creazione ed alla redenzione, e l'amore move la fattura al suo Fattore: onde nasce il concetto serio che l'amore ha presso Dante e il Petrarca, considerato come scala alla divinitá. Beatrice è qui vergine al tutto di sua mortalitá, di cui alcun vestigio apparisce nell' inferno e nel purgatorio: talché un pittore potrebbe bene ritrarla come è figurata nelle parole di Virgilio, o quando, « realmente nell'atto ancor proterva », si volge sdegnosa all'amante; ma qui qualsivoglia immagine determinata falserebbe il concetto spirituale, che ha in lei voluto esprimere il poeta. Ella dunque non può esser descritta che per modo indi-

retto e negativo, principalmente dall'effetto che produce la sua vista sull'animo del suo amato e sugli obbietti circostanti.

> Quivi la Donna mia vid' io sí lieta,
> Come nel lume di quel ciel si mise,
> Che piú lucente se ne fe' il pianeta.
> E se la stella si cambiò e rise,
> Qual mi fec' io, che pur di mia natura
> Trasmutabile son per tutte guise!
> Come in peschiera ch'è tranquilla e pura
> Traggono i pesci a ciò che vien di fuori,
> Per modo che lo stimin lor pastura;
> Sí vid' io ben piú di mille splendori
> Trarsi vêr noi; e in ciascun s'udia:
> Ecco chi crescerá li nostri amori.

Quanto piú si sale, piú la sua bellezza si accende, e piú viva letizia le ride nel volto. Ella è il faro, in cui mirando il poeta si avanza a salute: il quale, secondo che monta piú su, acquista maggiore intelletto d'amore; sicché ei può sostenere e contemplare il novo riso di Beatrice e la nova bellezza del paradiso.

> E come, per sentir piú dilettanza
> Bene operando, l'uom di giorno in giorno
> S'accorge che la sua virtute avanza;
> Sí m'accors' io che il mio girare intorno
> Col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
> Veggendo quel miracol piú adorno.

> Ché la bellezza mia, che per le scale
> Dell'eterno palazzo piú s'accende,
> (Com'hai veduto) quanto piú si sale,
> Se non si temperasse, tanto splende,
> Che 'l tuo mortal potere al suo fulgore
> Sarebbe fronda che tuono scoscende.

> Tu hai vedute cose, che possente
> Se' fatto a sostener lo riso mio.

L'amore è operoso e rende migliore: onde il riso di Beatrice è quello che infonde nova virtú nel poeta. Cosí il suo corpo, privo di ogni impedimento, sale verso le sfere come rivo, « se d'alto monte scende giuso ad imo »; il suo sguardo acquista valore di figgersi nel Sole dall'atto somigliante di Beatrice.

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
Vidi rivolta, e riguardar nel Sole:
Aquila sí non gli s'affisse unquanco.
E sí come secondo raggio suole
Uscir del primo, e risalire in suso,
Pur come peregrin che tornar vuole;
Cosí dell'atto suo, per gli occhi infuso
Nell' immagine mia, lo mio si fece;
E fissi gli occhi al Sole oltre a nostr' uso.

Parimente l'amore, sciolto dalla servitú de' sensi, è innalzato ad un ideale, che tiene molto dell'affetto materno; e Dante, che nel purgatorio sentí il tremore della fiamma antica, qui ode Beatrice con riverenza di figliuolo. Quando ella si allontana, ei non sente dolore, non manda lamento; ogni parte terrestre è in lui arsa e consumata. Le sue parole sono affettuose; ma è affetto di gratitudine misto di riverenza; siccome, nel piccolo cenno che gli fa Beatrice, l'amore dell'uomo come ombra va a dileguarsi nell'amore di Dio, o per dirla piú propriamente, ella lo ama in Dio.

Cosí orai; e quella sí lontana,
Come parea, sorrise e riguardommi;
Poi si tornò all'eterna fontana.

Succede a Beatrice la Vergine, la Donna gentile, che la spedí in soccorso del suo amato. La preghiera che il poeta le indirizza per bocca del suo fedel Bernardo ha ispirato il Petrarca ed a' nostri giorni Goethe e Manzoni; e bello sarebbe a porre in riscontro quattro lavori intorno allo stesso argomento, differenti di scopo e di concetto. Presso Dante ella è una creazione ondeggiante tra il divino e l'umano; da una parte collocata sopra

ogni forma ed ogni parola, manifesta solo nella luce e nella letizia che intorno a lei raggia: d'altra parte ella è pure umana creatura, speranza e conforto de' mortali, immagine amorosa e benigna, che, posta come mediatrice possente tra l'uomo e Dio, sembra quasi che scemi l' immenso intervallo che li divide.

Qui se' a noi meridïana face
Di caritade; e giuso, intra i mortali,
Se' di speranza fontana vivace.

Le parole di S. Bernardo esprimono questo doppio sentimento: ammirazione e riverenza profonda dinanzi a tanta altezza, congiunta con la dolcezza e quasi la familiaritá dell'affetto. Gli occhi della Vergine sono qualificati da due epiteti parlanti, che riepilogano, ingrandendo, quel misto di reverendo e d'amabile, che da lei move:

Gli occhi da Dio diletti e venerati.

L'oratore dapprima si esprime con uno splendore e con una magnificenza di stile, quale si richiede al genere laudativo; indi con la tenerezza e l'efficacia della preghiera, la quale ha termine con uno di quei tratti obbiettivi, che perpetuano il pensiero nell' immagine.

Vedi Beatrice con quanti beati
Per li miei prieghi ti chiudon le mani.

Per l' intercessione della Vergine il poeta giunge alfine il suo aspetto col Valore infinito.

La descrizione di Dio, ché anche Dio egli ha osato descrivere, fa stupire per la vivace perspicuitá di profondi concetti, essendo la proprietá de' vocaboli e le sue peregrine comparazioni come una face, che illumina l'abisso della essenza divina. Dio è semplice ed immutabile; ma perché Dante si muta, ovvero perché cresce l'acume ed il vigor del suo sguardo, il sembiante divino gli

apparisce con sempre maggior distinzione, primamente come comprensione ideale dell'universo; poi la pura luce si determina in differenza di colore e di splendore in una sola contenenza, adombrando cosí la trinitá delle persone nella unitá assoluta; ed ultimamente il colore prende sembianza dell'umana effigie. In questa congiunzione del divino e dell'umano si quieta l'ardore del desiderio, e si raggiunge lo scopo di tutto il poema: il progressivo emanciparsi dello spirito dalla carne fino alla sua perfetta redenzione in Dio.

> Ma giá volgeva il mio disiro e 'l velle,
> Sí come ruota che igualmente è mossa,
> L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle.

La fine del poema è la fine della stessa poesia, la quale, dopo di esser passata per tutte le possibili forme nell'universo della mente dantesca, va a sparire a poco a poco nell' incomprensibile e nell' ineffabile.

> All'alta fantasia qui mancò possa.

Il paradiso sarebbe stato piú poetico, ove l'autore avesse voluto dargli un aspetto piú umano: date a' suoi canti un significato, ed avremo gl' inni del Manzoni e le armonie del Lamartine; date a' suoi personaggi la doppia bellezza della faccia e del cuore umano, ed avremo le creazioni di Milton, di Klopstock e di Moore. Ben si potea: ché la stessa Scrittura ritrae in forma e in affetto umano, non che altri, lo stesso Dio. Ma il poeta sta pur fermo nella severitá del suo concetto, alzando la poesia all'ultima sua idealitá e rimanendo in campi inaccessibili, non tentati prima né poi da niuna poetica fantasia. Onde il suo paradiso attraversa solitario i secoli, e ben possiamo, senza esagerazione, chiamarlo il piú ardito lavoro dell' ingegno umano.

RIEPILOGO.

Volendo ora raccogliere in uno ciò che siamo andati sparsamente discorrendo, nell' inferno signoreggia la materia anarchica, rotta alle passioni, senza freno di ragione: le sue forme ricevono di ogni sorta differenze, spiccate, distinte, prominenti e, per usare una vivace parola moderna, monumentali. Nel purgatorio la materia è un momento: lo spirito ha acquistato coscienza di sua forza, e, contrastando e soffrendo, si fa libero: la realtá vi è in immaginazione, rimembranza del passato, da cui si sprigiona, aspirazione ad un avvenire, a cui si avvicina; onde le sue forme sono fantasmi e rappresentazioni della fantasia, anziché obbietti presenti e determinati: pitture, sogni, visioni estatiche, simboli e canti. Nel paradiso lo spirito, giá redento, s' india; le differenze qualitative sono risolute nella unitá, e tutte le forme svaporate nella semplicitá della luce, insino a che ci spariscono a poco a poco davanti. Tanta varietá e ricchezza di forme ci mostra non pure la fecunditá dell' ingegno dantesco, ma ancora la veritá della sua ispirazione, la quale consiste singolarmente in questo, che il poeta s' immedesimi con l'obbietto, facendo della sua anima quasi l'anima di quello e trasandando quella parte della sua personalitá, che gli rimane estranea. Il che piú agevolmente è venuto fatto al nostro autore in quanto la forma del suo poema è tale che egli, senza sforzare punto il subbietto, ha potuto manifestarvi liberamente se stesso ed il suo tempo e congiungere con l'essenziale della sua visione l'arbitrario e l'accidentale. Non pertanto la forma prende dalla qualitá dell' ingegno una cotal propria maniera di rappresentazione, che dicesi stile. Si reputa comunemente che lo stile sia la veste del pensiero: il qual modo figurato di dire può significare o troppo o troppo poco, potendosi cosí di leggieri confondersi lo stile o con la forma o con l'elocuzione. Lo stile è la forma nel suo movimento esplicativo, e però strettamente legato con l'obbietto, anzi l'obbietto vivente. Ma qui piú che altrove apparisce l' individualitá dell' ingegno, avendo ciascuno artista un suo proprio

modo, secondo sua facoltá, di condurre e svolgere il concetto. Dante nell' immenso orizzonte, che gli si move dinanzi, non fisa lungamente lo sguardo su' singoli obbietti; ma passa lievemente di cosa in cosa, per modo che le individualitá par che si fuggano davanti e si perdano nella totalitá della vista. E medesimamente ei non segue il pensiero o l' immagine nelle sue particolari gradazioni; ma con veloce immaginare trascorre di una in un'altra, conseguendo con la copia delle cose quell'effetto, che altri ottengono con la quantitá degli accessori. I suoi periodi sono brevissimi; anzi sono, d'ordinario, sentenze che hanno termine col verso: alla quale maniera serrata e ricisa di poetare è bene accomodata la terzina, siccome l'uso che prevalse dopo dell'ottava rima ci mostra giá il nuovo indirizzo, per il quale si fu messa la poesia italiana. Pratichissimo della lingua ed uso a trarre, senza ritegno, dal provenzale, da' dialetti e dal latino, egli non è punto impacciato da quelle distinzioni spesso pedantesche di parole nobili e plebee, italiane e fiorentine, poetiche e prosaiche, eleganti e volgari, e da altrettali differenze che vennero dappoi, di questo unicamente sollecito, che la parola renda il pensiero cosí vivo e caldo com'è nella sua mente. Egli mira piú all'armonia che alla melodia, piú all'evidenza che all'eleganza, piú alla proprietá che alla nobiltá del linguaggio; e, secondo che è richiesto alla forza e brevitá del suo stile, egli abbonda di vivaci ellissi, di arditi costrutti e di vocaboli comprensivi; di maniera che la parola rappresenta la cosa nella sua vivente unitá, mostrando sotto l' immagine un pensiero e sotto il pensiero un sentimento. L'arte s' indirizza non a' sensi, ma all' immaginativa; né dee ritrarre dell'obbietto altro che il razionale o l' ideale, ma di guisa che lasci intravvedere la totalitá dell'apparenza, sí che la cosa monca nella rappresentazione si offra intera alla fantasia. Qui è l'eccellenza di Dante, la cui visione si raccoglie nel centro, ove vanno a convergere i raggi, illuminando con la luce di lá riflettentesi tutto il contorno. Rapido è il suo sguardo, ma animatore; e dove ch'ei passi lascia orme incancellabili: diresti che egli abbia la chiave magica di Faust, con la quale vivifica tutto ciò che tocca.

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut Magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis.

La poesia moderna, dopo di aver condotta alla piú minuta notomia l' imitazione della realtá e l'analisi del sentimento, ritorna a questa maniera temperata e vereconda dello stile dantesco; onde lo studio della *Divina Commedia* può essere antidoto efficacissimo contro questo naturalismo e sentimentalismo, come suole chiamarsi, di cui non mancano ancora oggi esempi, principalmente presso i francesi. Di che non vogliamo inferire che questo stile si abbia a proporre come perfetto, e meno come unico esemplare: perché, oltre che lo scrittore non dee essere altro mai che se stesso, se questa maniera di dettare può essere in alcun modo conforme a questo genere di poemi a quadri e a scene, come ne' *Trionfi*, nell'*Amorosa visione*, nella *Basvilleide*; ne' lavori, per contrario, dove una sola azione si snodi nel contrasto de' caratteri e degli affetti si richiede maggiore determinazione ne' particolari e soprattutto piú ricca esplicazione subbiettiva, che non è nella *Divina Commedia*. Nelle presenti condizioni della poesia signoreggia meno la forma e piú il sentimento; il che se è un male, tal sia: ciascun tempo ha la sua necessitá. Dante, per l'opposito, trasporta tutto al di fuori, e il sentimento vi è spesso nascosto e trasparente di sotto dalla forma. Il perché la sua lettura può tornare utile a temperare gli scrittori da quel lirismo astratto e rettorico, nel quale leggermente oggi si sdrucciola.

Ma giá fin dal principio di questo secolo la poesia in alcuni grandissimi si è alzata alla dignitá dell' ideale; e certo segno della ristaurazione del buon gusto è la stima in che è venuta presso l'universale la *Divina Commedia*, avendo essa, come la *Scienza nuova* del Vico, varcate le Alpi, divenute amendue parte essenziale dell'educazione del pensiero umano. L' indirizzo ontologico preso dalla filosofia e dalla critica, il favore in che sono venuti gli studi storici, massimamente intorno al medio evo, il culto rinascente delle forme, se non nella loro ingenuitá natia, almeno come simboli e caratteri estrinseci del vero, fanno abba-

stanza aperto perché la *Divina Commedia*, poco studiata e meno compresa per innanzi, sia ora tenuta nel suo debito pregio. Ma presso di noi il culto di Dante ha un significato ancora piú grave: perocché, in fino a che osserveremo e onoreremo il nobilissimo poeta, non sará in noi spenta affatto quella virile dignitá, in che è la vita de' popoli e degl' individui.

NOTA

Quando Francesco De Sanctis, dopo trentatré mesi di carcere sostenuti nel Castel dell'Ovo di Napoli per un'insussistente accusa di congiura contro Ferdinando II, giunse sul principio dell'ottobre del 1853 a Torino, rifiutò il sussidio di 60 lire mensili, che il governo concedeva agli esuli (perché, come scrisse piú tardi, «il modo come un esule può onorare la patria è mantenersi onesto, domandare i mezzi della esistenza al lavoro, illustrare il suo paese con gli scritti»), e si diede a cercare lavoro. Per consiglio degli amici decise di aprire un corso di lingua e letteratura italiana a pagamento — una specie di scuola di perfezionamento per i giovani che giá avessero compiuto gli studi di lingua e di retorica —, in cui alle lezioni teoriche sulla letteratura italiana in generale, e sulla *Divina Commedia* in particolare, si accompagnassero esercitazioni pratiche, consistenti nell'esame critico di componimenti per mezzo di discussioni, nella lettura ed esame dei classici e in traduzioni dal latino. Ma, sebbene il Cibrario, ministro della istruzione, gli concedesse senza indugio la licenza di aprire il corso e ne approvasse il programma, il De Sanctis non poté attuare subito il proposito, quale che ne fosse la ragione. Dové perciò in quei primi mesi di dura povertá, poiché la gelosa difesa della sua dignità e la fierezza dell'animo non gli consentivano di accettare soccorsi nemmeno dagli amici piú intimi, adattarsi ad insegnare nell'istituto femminile della signora Elliot, con un magro stipendio, e affaticarsi a impartire lezioni private ad altre giovinette, come la gentile Virginia Basco, con la quale poi conservò affettuosa amicizia e corrispondenza epistolare per tutta la vita [1], e la vivace Teresa De Amicis, che gl'ispirò una calda

[1] F. DE SANCTIS, *Lettere a Virginia* edite da B. Croce, Bari, Laterza, 1917.

passione [1]. Quando infine ebbe trovata, per le lezioni, l'ampia sala del collegio S. Francesco di Paola, si presentò un'altra difficoltà: quella di vincere i sospetti del solennissimo pedante Pier Alessandro Paravia, soprintendente al collegio e professore dell'universitá di Torino, il quale, avendo in uggia i meridionali, perché facili a montare nelle nuvole, prima di concedergli il permesso, volle conoscere il programma delle lezioni. Il De Sanctis con pronta e abile disinvoltura gli sciorinò «lí per lí un falso programma di commenti allegorici, mitologici e perfino grammaticali» [2], e cosí verso la metá di febbraio del 1854 poté dare inizio al corso. Ma intanto nella sua mente il programma si era venuto modificando, sia per la difficoltá di trovar giovani che, compiuti gli studi, volessero sottoporsi a una nuova scuola, in una cittá come Torino, che non aveva l'amore e la tradizione degli «studi privati» di Napoli, sia perché, essendo egli nella pienezza del suo fervore intellettuale, dopo la lunga preparazione della scuola napoletana e la meditazione delle opere di Hegel, sentisse il bisogno di dar completo sviluppo al sistema critico che gli fermentava nella mente. Il corso si ridusse a una serie di lezioni, o conferenze, che il De Sanctis tenne per quel primo anno due per settimana, il giovedí e la domenica, ma talvolta anche a intervalli piú brevi, o piú lunghi, fin verso la fine di maggio o il principio di giugno. La seconda lezione *Dell'unitá dei due mondi nella Divina Commedia* ebbe luogo di domenica, il 19 febbraio, e la terza il 23. Di questa non conosciamo l'argomento, ma ci resta l'impressione che ne riportò Margherita Provana di Collegno, che, condotta dal De Meis ad ascoltare l'oratore, annotò nel suo *Diario*: «È prodigiosa la sua erudizione sull'argomento che trattava, e lo tratta con sentimento, senza il fanatismo da panegirista e con vedute nuove» [3].

Il 19 marzo tornò ad ascoltarlo, e questa volta, insieme col suo giudizio, tracciò la trama della lezione che si svolse sullo stile:

---

[1] F. De Sanctis, *Lettere a Teresa (1856-57)* a cura di A. Croce, Napoli, Ricciardi, 1954.

[2] F. De Sanctis, *Beatrice*, saggio inedito a cura di G. Laurini, Napoli, Morano, 1914, p. XX.

[3] M. Provana di Collegno, *Diario politico (1852-56)*, illustrato con note e documenti inediti a cura di A. Malvezzi, Milano, Hoepli, 1926, p. 171.

Di Dante non disse nulla, ma fece la storia dello stile pigliandolo quando è parola morta, come nei dizionari e vocabolari, poi diventa frase. Disse diverse definizioni dello stile; gli antichi dicevano: è la veste del pensiero. Buffon disse: « Le style est l'homme ». De Sanctis fece tutta una figliazione per cui da questa definizione si giunge al « humour » e all'ironia. Si scatenò con ragione contro gli adoratori della forma nella poesia ove il concetto è secondario e spesso nullo: è una bella casa senza abitatore. Disse però che costoro sono quelli che piú figurano nella società, perché il loro parlare è fiorito e facile e che le persone di genio parlano poco, perché non parlano che opportunamente[1].

Il 23 marzo trattò del concetto nel brutto[2], il 30 del modo come Dante trasformò il brutto, ossia della depravazione dell'anima[3], il 2 aprile dei gradi della depravazione, il 6 della passione, posta tra l'indifferente e il brutto[4]. In altre sette lezioni discorse della natura dei luoghi nell'inferno, dei demòni, dei gruppi di anime, della fusione dei vari elementi nel canto III, degli episodi di Francesca da Rimini, di Farinata, di Cavalcante. In tutto il De Sanctis pronunziò nel primo corso non meno di 24 lezioni, poiché in un fascicoletto delle sue carte, possedute dalla Bibl. Naz. di Napoli e segnate XVI. A. 72, quella del 30 marzo è indicata come XV, quella del 2 aprile come XVI e quella del 6 come XVII. Anche nel secondo anno egli cominciò il corso molto tardi per la straordinaria rigidezza dell'inverno, come ricordò nella prima lezione su Pier della Vigna[5].

---

[1] *Op. cit.*, pp. 175-76. Di questa lezione avanzano degli appunti scarni e poco decifrabili nelle « Carte desanctisiane » della Bibl. Naz. di Napoli, *ms.* XVI. C. 49; perciò ho tralasciato di riportarli in appendice.

[2] Nel *ms.* cit. la lezione porta il titolo: « Come si trasfigura il brutto? »

[3] Nei *mss.* XVI. A. 72, che la signora Anna Purpo, vedova Laurini, cedé alla Bibl. Naz. di Napoli, la lezione è intitolata: « Come Dante ha trasformato il brutto? » e porta il numero progressivo XV. Sergio Romagnoli, nel suo studio: *Francesco De Sanctis a Torino e i suoi studi su Dante* (in *Studi Urbinati*, a. XXVIII, N. S. B., nn. I-II, 1954, p. 82, n. 53), osserva che dopo la lezione, da me numerata come XII, dovrebbe inserirsi quella del 23 marzo; che il titolo di questa: « Come si trasfigura il brutto? » sembra logicamente collegarsi con quella da me segnata come XIII, la quale, come si è detto, è intitolata: « Come Dante ha trasformato il brutto? ». Confermano — egli aggiunge — la supposizione, le date (23 e 30 marzo), e, per di piú, la continuitá del testo. Ma non è possibile, secondo me, inserirla, perché il contenuto di essa è identico a quello della XII. Il De Sanctis, servendosi della lezione del 23 marzo, raccolta da qualche uditore, la rielaborò dandole quella forma che ha ora la nostra XII.

[4] *Mss.* XVI. A. 72.

[5] F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, I, p. 104.

Questa certamente dové aver luogo sulla fine di febbraio o il principio di marzo del 1855, perché tra essa e quella ascoltata dalla Collegno, il 18 marzo, sul comico, sul ridicolo e la caricatura[1], ne intercorrono soltanto due (la XXIV e la XXV del presente volume). Il 22 aprile la Collegno ne ascoltò ancora un'altra (la nostra XXVIII), in cui l'autore, a proposito del canto dei simoniaci, fece la differenza tra la poesia, la scienza e l'eloquenza[2]. Da questi dati cronologici si deduce che tra il 18 marzo e il 22 aprile vi fu una sola lezione (la XXVII), quella cioè sul sarcasmo come forma d'arte, che un recensore, l'Occurti, nella rivista *Il Cimento*, indicava come la quinta dell'anno[3]. E poiché alla lezione del 22 aprile ne seguirono altre sei, di cui cinque sul *Purgatorio*, possiamo affermare che il secondo e ultimo corso — l'anno dopo il grande maestro venne chiamato ad insegnare nel Politecnico di Zurigo — risultò di 12 lezioni, che, tenute una per settimana, terminarono pure, come quelle del primo corso, sulla fine di maggio o il principio di giugno.

Mentre però possediamo tutte le lezioni del secondo anno, non ci restano tutte quelle del primo, che, come si è detto, furono ventiquattro. Noi ne abbiamo potuto porre insieme ventidue, poiché manca la lezione sullo stile di Dante, che fu ascoltata dalla Collegno, e un'altra, di cui non si può stabilire il contenuto. Ma perdita ancor piú dolorosa è che alcune delle ventidue lezioni, da noi raccolte, non ci son pervenute in manoscritti del tempo per le vicende che ora narreremo.

Quando le carte letterarie del De Sanctis furono, dopo la sua morte, dalla vedova donate alla Biblioteca di S. Martino, donde son passate alla Bibl. Naz. di Napoli, la nipote prediletta, sig.na Agnese De Sanctis, per amoroso ricordo dello zio ne volle conservare una parte, tra cui quelle che contenevano quasi tutte le lezioni torinesi su Dante. Parecchi anni dopo carte e lettere, in parte da lei e in parte da un suo nipote, che forse le sottrasse,

---

[1] *Op. cit.*, p. 246.

[2] *Op. cit.*, p. 255. « Che sottigliezze sapienti — annotò la nobildonna —, ma troppo astratte per capirle senza avere il tempo di riflettervi sopra. Di Dante non parlò punto, ma fece mille distinzioni fra l'oratore ed il poeta, fra l'oratore e l'uditorio, tra la pura forma e il pensiero. Disse bene tutto, ma fu difficile da seguitare ».

[3] La lunga e precisa recensione dell'Occurti su tutte le lezioni del De Sanctis fu da me ristampata in appendice al volume: F. DE SANCTIS, *Lezioni inedite sulla Divina Commedia*, Napoli, Morano, 1938, pp. 275 sgg.

furono affidate al prof. Gerardo Laurini, che, per essere stato nella sua giovinezza devoto amico del grande critico e per la religiosa memoria che ne serbava, si riprometteva di pubblicare le lezioni del 1854 e del 1855. Infatti nel 1913 si rivolse al Barbera, col quale giá il De Sanctis, per suggerimento del giovane Alessandro D'Ancona, era stato in trattative. Fallito il tentativo, si rivolse al Morano e giá la stampa si era iniziata, quando nel 1916, per ragioni che non conosciamo, la troncò, facendosi consegnare tutte le bozze dall'editore, né piú in seguito ebbe opportunitá di riprenderla.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1932, la vedova, sig.ra Anna Purpo, affidò tutte le carte in suo possesso al notaio Pasquale Landolfi, amoroso raccoglitore di memorie desanctisiane. Sorpreso anche lui dalla morte, sequestrati i suoi beni, tra cui anche le preziose carte, per liti tra gli eredi, a stento la vedova Laurini poté riaverle, ma è facile immaginare quale scempio ne fosse avvenuto in tutte queste dolorose vicende. Venute infine nelle mie mani, nel 1938 pubblicai presso il Morano le lezioni torinesi, facendone dopo acquistare dalla Bibl. Naz. di Napoli i manoscritti che le contengono (ora segnati XVI. A. 72), tranne le copie dovute alla mano del Laurini e le bozze di stampa dell'edizione da lui sospesa, che sono rimaste presso di me.

I manoscritti non sono autografi del De Sanctis, tranne poche pagine, di cui diremo tra poco, ma sono dovuti a due diversi amanuensi. Ad uno di essi appartengono solo le nove pagine, contenenti le lezioni numerate XV, XVI e XVII (corrispondenti nel nostro volume alla XIII, alla XIV e alla XV), sebbene quest'ultima sia soltanto numerata, ma non trascritta. Sembra che egli abbia atteso a fornire al De Sanctis una bella copia, tanta è la cura calligrafica. Al secondo si devono invece tutte le altre lezioni, dalla XVII del presente volume (essa manca per altro quasi della prima parte, fino al capoverso: « E nondimeno ci ha di quelli » ecc., contenuta solo in una copia del Laurini) alla XXXIV, ad eccezione delle quattro XXIII-XXVI, che si trovano in un fascicolo delle carte desanctisiane della Bibl. Naz. di Napoli, segnate XVI. C. 49. Di esse la XXIII su Pier della Vigna è in parte autografa, la XXV fu giá pubblicata dal Torraca[1], e la XXVI,

[1] *Commemorazione di F. De Sanctis nel primo centenario della nascita*, a cura della R. Università di Napoli, 1917, pp. 59-67.

incompleta, trova la sua continuazione nel primo degli ultimi tre fascicoli delle carte XVI. A. 72. Chi sia il primo amanuense non sappiamo dire; ma il secondo fu certamente il discepolo e amico dilettissimo del De Sanctis, Diomede Marvasi. La identificazione risulta incontestabile sia dal confronto della scrittura tra le lettere autografe, che il Marvasi inviava al maestro a Zurigo tra il 1856 e il '60 [1], e il manoscritto delle lezioni; sia dal seguente passo della lettera, che il maestro, pure da Zurigo, gli scriveva il 17 giugno 1856:

> Sono terminate le lezioni generali su Dante; alcune le ho abbreviate, altre le ho omesse, per accomodarmi a' giovani, che sono di ottima volontà, ma indietro molto negli studi. Martedí ho cominciato l'*Inferno*. Ho veduto la prima lezione nel mio manoscritto, ed ho trovati i tuoi caratteri, e mi sono commosso. Povero Diomede! Cosí impaziente, ed hai avuto l'animo di scrivere tante lezioni sotto la mia dettatura [2].

Né possono far difficoltá alla identificazione i frequenti errori, perché alcuni sono dovuti alla fretta e ai fraintendimenti, particolari a chi scrive distrattamente sotto dettatura [3], altri alle abitudini fonetiche, caratteristiche dei napoletani [4].

Dal brano della lettera riportato e da ciò che segue poco dopo sembra anche potersi dedurre che il De Sanctis cominciasse a dettare le sue lezioni al Marvasi proprio con la prima sull'*Inferno*, XII di questo volume:

> Quella prima lezione, a cui assistette Massari, ti ricordi? riuscí pessima. Ma, vedendo i tuoi caratteri, io ho detto: bisogna fare onore a Diomede; farò una bella lezione. E mi è riuscita di lá da ogni aspettazione.

---

[1] Bibl. Naz. di Napoli, XVI. C. 44, n. 53, *Lettere di Diomede Marvasi a F. De Sanctis*, giá pubblicate nelle *Lettere da Zurigo* del De Sanctis allo stesso Marvasi, a cura della moglie di quest'ultimo, con prefazione e nota di B. Croce, Napoli, Ricciardi, 1913.

[2] F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio (1853-1860)*, raccolte e annotate da B. Croce, Bari, Laterza, 1938, p. 82.

[3] Per es.: *o de Risi* per Oderisi; *stati serbi* per stati servi; *bel letto* per belletto; *vanis* per vanitas; *papato ad ultero* per papato adultero ecc.

[4] Per es.: *sblendore* per splendore; *aristograzia* per aristocrazia ecc.

Di questi errori diede esempio anche il Laurini, pubblicando il saggio del De Sanctis su *Beatrice* (*op. cit.*, p. XLV, n. 1).

Le poche pagine autografe delle carte XVI. A. 72 sono costituite da due foglietti, le cui facciate portano la numerazione da 21 a 28. Sono minute, come chiariscono le correzioni; e poiché sulla facciata 25 è scritto di mano del De Sanctis: «Lezione 11», si può essere sicuri che le facciate 21-24 contengano, monca del principio, la lezione X, sul carattere di Dante, e quelle 25-28 la XI, sulla cultura di Dante, monca della fine. Mancano, da quanto siamo venuti osservando, in fascicoli del tempo, le lezioni dalla I alla IX, la XII, sul concetto nel brutto, la XV, sulla passione tra l'indifferente e il brutto, la XVI, sulla natura nell'inferno, *quasi la metá della* XVII, sui demòni, e l'ultima parte della XXI su Farinata. Di queste son presso di me le prime sei nelle bozze della stampa *iniziata dal Laurini* e in copie di sua mano, eccetto la II; le altre, tranne la IX, soltanto in copie di sua mano, certamente estratte dai fascicoli andati forse smarriti nelle vicende che abbiamo innanzi narrate.

Come IX ci è parso opportuno ristampare quella su Beatrice, che lo stesso Laurini pubblicò a parte nel 1914, come primizia del volume delle lezioni, che si proponeva di dar presto alla luce, sia perché nelle sue copie, dopo l'ottava lezione, scrisse sotto il titolo «Beatrice»: «Si riproduca il saggio giá stampato», sebbene in un secondo momento cancellasse l'indicazione; sia (e questa è, senza dubbio, una ragione molto piú valida) perché il De Sanctis, terminando la VII lezione, annunziava il contenuto delle due successive: *Dante* e *Beatrice*.

Ma, a questo punto, ci si presentano due questioni. La prima è questa: — Le lezioni, pervenuteci attraverso le bozze di stampa o le copie del Laurini, riproducono fedelmente i manoscritti che ora non si trovano piú? — Nell'introduzione al saggio su *Beatrice* egli dichiarò di averle « studiosamente purgate e restaurate » [1]. Ed invero corresse gli evidenti errori, che si trovano nei fascicoli dovuti alla penna del Marvasi; ma non si limitò a questo. Dal confronto tra alcune lezioni, di cui esistono i manoscritti e, nello stesso tempo, le sue copie, possiamo assicurare che i restauri arbitrari non mancano, sebbene si riducano a sostituzioni di parole e di frasi, a modificazioni di periodi, a brevi omissioni o aggiunte. Cosí alla lezione su Francesca da Rimini aggiunse

---

[1] *Op. cit.*, p. XLV.

l'ultima parte che si legge nel saggio famoso[1]. Nella lezione su Belacqua, che vide la luce nella *Critica* del Croce[2], oltre a mutamenti di forme lessicali e di espressioni, fuse il principio della XXX (« Il *Purgatorio* è poco letto e meno studiato » ecc.) fino alle parole: « obblio dell'anima nella cosa, in che è posta la cima e la perfezione dell'arte », con la XXXI, a cominciare dal periodo: « Nell'*Inferno* la carne è il sostanziale » sino alla fine, eccettuato l'ultimo periodo. Noi ci siamo attenuti ai manoscritti, lá dove ci hanno soccorso.

Seconda questione: — Il De Sanctis dettava al Marvasi, o ad altri, integralmente le lezioni, dopo di averle pronunziate, servendosi degli appunti raccolti da qualche uditore, oppure dettava dei riassunti? Per qualcuna, data la sua brevitá, non può escludersi questa seconda ipotesi, e nemmeno che ne modificasse il contenuto, tralasciando argomenti, toccati nella foga del discorso e che avrebbe svolti successivamente. Sembra confermare questa supposizione il confronto tra le due lezioni che riportiamo in appendice, togliendole dalle carte della Bibl. Naz. di Napoli XVI. C. 49, e la II e la XII del nostro testo.

Nella lezione in appendice *Dell'unità dei due mondi nella Divina Commedia*, a parte che la forma è spesso trascurata (certo per difetto del raccoglitore, e non del De Sanctis, che fu, come è noto, uno degli oratori « di maggior sicurezza di parola e maggior lucidità di espressione »[3]), si esamina la situazione, nella quale i due mondi, l'ultraterreno e il terreno sono fusi; nella II del nostro testo si critica invece la forma secondo la scuola antica e la moderna, si stabilisce il principio che ogni argomento ha in se stesso le sue leggi organiche, il suo concetto, e infine si illustrano i due mondi posti di fronte. Il grande critico terminava domandandosi: — Si trovano essi « l'uno accanto all'altro inconfusi, o il poeta ha saputo fonderli ed immedesimarli? » — In quella era giá risoluta la questione, che in questa è semplicemente proposta e che viene sviluppata in parte nella III e in parte nella IV lezione.

---

[1] La lezione, che nel ms. termina col periodo: « Dante è l'eco dolorosa dell'inferno » ecc., nella copia del Laurini continua come nel saggio: « Tutta questa concezione è cosí viva e costante » ecc. (*Saggi critici* citt., II, p. 255).

[2] Vol.. X. (1912), fasc. IV, pp. 312-15.

[3] G. Sforza, *Commemorazione di A. D'Ancona* negli *Atti della R. Accademia di scienze di Torino*, seconda serie, Torino, Bocca, LXV, 1916, p. 37.

La XII, quale ci è pervenuta nella copia del Laurini, è bensí identica per il contenuto a quella che riportiamo in appendice, ma per la forma piú sobria ed elaborata ne è un semplice compendio.

***

Chiamato alla cattedra di letteratura italiana nel Politecnico di Zurigo, con decreto del 6 gennaio 1856, il De Sanctis giunse nella città negli ultimi giorni di marzo e iniziò il corso del secondo semestre (estivo) del 1855-56 il 23 aprile: lo chiuse l'8 agosto. Il corso comprendeva due ore settimanali di *Esercizi di composizione*, un'ora di *Analisi degli autori italiani*, tra cui il Manzoni, e un'altra di *Storia della letteratura italiana del secolo XIV con discussioni generali sulla Divina Commedia*.

Le lezioni generali sul poema, cominciate probabilmente il 14 maggio, terminarono prima dell'11 giugno, quando il maestro prese a trattare dell'*Inferno*[1]. Nel primo semestre (invernale) del 1856-57, dal 16 ottobre al marzo, completò il corso sulla prima cantica[2], e nel secondo (estivo) dello stesso anno, tra il 23 aprile e il 3 agosto, trattò della poesia del *Purgatorio* e del *Paradiso*[3].

Ma, mentre nelle lezioni di Torino, o integralmente dettate o riassunte, si trova il fresco entusiasmo del maestro, che svolge per la prima volta il suo pensiero critico, e lo saggia nell'interpretazione della poesia dantesca, dinanzi a un uditorio che lo segue e si entusiasma e si eleva con lui; in quelle di Zurigo, come si può dedurre dai riassunti, il tono dovette essere dimesso e l'andamento proprio del maestro che vuole iniziare menti rozze e inesperte al gusto della poesia. Scriveva infatti il nostro al De Meis il 15 maggio 1856:

Nella lezione passata sono entrato a parlare di Dante. Ma non c'è un solo che abbia non dico studiato, ma neppure letto la *Divina Commedia*. La mia lezione si dee ridurre a pochissime idee, accompagnate

[1] Cfr. per queste notizie: F. DE SANCTIS, *Lettere dall'esilio (1853-60)*, citt., pp. 82 e 216; *Lettere da Zurigo a Diomede Marvasi*, citt., pp. 15, 17-19, 34, e lo studio di Sergio Romagnoli: *Francesco De Sanctis e Teodoro Frizzoni a Zurigo* (estratto dalla rivista *Bergomum*, n. 4, a. 1953), pp. 4 sgg.

[2] *Lettere da Zurigo*, p. 46; *Lettere dall'esilio*, p. 124.

[3] *Lettere dall'esilio*, p. 154 e 165.

da moltissimi esempi, per ficcarli in queste crasse intelligenze, inavvezze alla meditazione; e forse dovrò ridurmi a leggere loro Dante e spiegarlo parte a parte [1].

E un mese dopo, il 17 giugno, come abbiamo giá riferito, annunziandogli di aver terminate le lezioni generali su Dante, aggiungeva di averne dovuto abbreviare alcune e omettere altre per adattarsi ai giovani «di ottima volontá, ma indietro molto negli studi». Vero è che la lezione sul brutto, a Torino, gli era riuscita, come egli c'informa, «pessima», sí che vedendo a Zurigo i caratteri di Diomede Marvasi aveva promesso a se stesso di fargli onore con una bella lezione:

> E mi è riuscita di lá da ogni mia aspettazione. È la prima volta che i giovani sonosi scambiate delle occhiate; vi è stato un punto in cui tutti sonosi sentiti alzare dalle loro sedie senza accorgersi; alla fine i piú vivaci, capo Scazziga, hanno mormorato: magnifica lezione! Dico mormorato, perché nella loro testa ci è che applaudire la lezione significa giudicare il maestro e farsi suo eguale. Non credere però che abbiano valutato il fondo: sono troppo indietro; è la forma ed il calore che li trascina [2].

Ma anche questa lezione, che fece tanto colpo sugli uditori, a rileggerne ora il riassunto [3], ci conferma che, a parte il calore del sentimento e la freschezza dell'espressione, non scaturí da una meditazione nuova. Si deve anzi notare che man mano che la materia dei corsi torinesi si venne esaurendo, le lezioni del De Sanctis si ridussero a una guida nella lettura del *Purgatorio* e del *Paradiso*, guida certo sapiente, che indicava la concezione dei due mondi e la natura della loro poesia.

Dei riassunti delle lezioni zurighesi, per evitare un'inutile ripetizione, ho riprodotto solo quelli che riguardano le lezioni nuove sul *Purgatorio*, dal sesto all'undicesimo, e tutti quelli sul *Paradiso*.

Ringrazio pubblicamente la famiglia Frizzoni e l'editore Einaudi, che mi hanno consentito di riprodurli, e in particolare il chiaro prof. Sergio Romagnoli, che non solo ha interposto i suoi buoni

[1] *Op. cit.*, p. 64.
[2] *Op. cit.*, p. 82.
[3] *Appendice*, n. 3.

uffici per farmi ottenere il permesso, ma mi ha favorito con squisita cortesia la riproduzione fotografica dell'intero manoscritto [1].

Nell'Appendice ho riportato, oltre le due lezioni torinesi dal ms. XVI. C. 49, e la lezione sul brutto, tenuta a Zurigo, i due frammenti della critica all'estetica hegeliana e a quella dello Schopenhauer [2] e l'*Esposizione critica della Divina Commedia*, che il Laurini pubblicò nel 1921 (Napoli, Morano). I due frammenti di critica all'estetica di Hegel e dello Schopenhauer, sebbene pubblicati dal Croce, prima nel fasc. IV di *Ricerche e documenti desanctisiani* (*Atti dell'Accademia Pontaniana* di Napoli, t. XLIV, 1914) e poi nelle *Pagine sparse* del De Sanctis (Bari, Laterza, 1934, pp. 16 sgg.), mi è parso opportuno ristamparli, perché rappresentano quell'approfondimento del pensiero estetico, che il nostro venne compiendo nel periodo delle lezioni torinesi. Si può anzi dire che essi siano lo sviluppo, o l'ampiamento delle pagine 29-33 della lezione V, dove ricorrono pensieri, immagini, periodi, che poi furono trasportati di peso nei due frammenti, come, per dare un esempio, la seguente osservazione:

Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte. Che cosa è il pensiero per un gran sonatore? Il pensiero è melodia: nel tempo stesso gli lampeggia dinanzi e gli freme sotto le dita. Che cosa è il pensiero per un grande oratore? Il pensiero è la parola: infiammato, innalzato dal suo uditorio, egli pensa e parla ad un tempo. Che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine: egli non può, egli non dee saper pensare se non per mezzo della sua immaginazione.

Nel 1921 il Laurini, pubblicando da un manoscritto autografo del De Sanctis, che egli conservava e che deve ritenersi ora per-

---

[1] Egli lo ha ora pubblicato intero nel volume *Lezioni e saggi su Dante* (Einaudi, 1955), che comprende tutto quello che il De Sanctis venne scrivendo, dettando, pubblicando sul poeta.

[2] Il primo fa parte della *IV* lezione su *Dante*: *Mondo intellettuale allegorico*, e il secondo della V: *Mondo poetico*. Il De Sanctis, insieme con una I lezione: *Vita di Dante* e una III sull'*Argomento della Divina Commedia*, le venne scrivendo a Zurigo nel 1857-58, quando pensava di pubblicare un libro sul grande poeta, ma poi se ne servì per i saggi sull'*Argomento della Divina Commedia* e sul *Carattere di Dante e sua utopia*, pubblicati l'uno nel '57 e l'altro nel '58 nella « Rivista contemporanea » (cfr. *Saggi critici*, citt. II, pp. 88 sgg. e 101 sgg.) e piú tardi per alcune pagine del capitolo sulla *Commedia*, nella *Storia della letteratura italiana*. Le lezioni IV e V, in duplice redazione, sono ora pubblicate nel volume del Romagnoli.

duto, l'*Esposizione critica della Divina Commedia*, affermò che trattavasi del primo lavoro compiuto dal nostro a Torino; che lo aveva mondato dalle locuzioni arcaiche, reminiscenze della scuola del Puoti, di cui era ripieno; che da esso furono desunte le lezioni dei corsi torinesi, il capitolo della *Storia della letteratura italiana* sul poema, i saggi su Ugolino, su Francesca, su Farinata, su Pier della Vigna. Che egli corresse con troppo sbrigliata fantasia a far derivare dallo smilzo lavoretto quanto il De Sanctis meditò e scrisse su Dante, non c'è bisogno di dimostrarlo; basti solo notare per i primi due capitoli: *Il subbietto della Divina Commedia* e l'*Inferno*, che, nel primo, non si trova alcun accenno alla questione dei rapporti tra l'argomento del poema e le visioni precedenti, e a quella della fusione dei due mondi, il divino e il terreno; e, nel secondo, al problema del brutto, come materia di poesia, e alla natura del comico e delle sue varie forme nei canti di Malebolge: trattazioni tutte che si trovano largamente dibattute nei corsi di Torino.

Ma a me sembra che non si possa neanche ammettere che l'*Esposizione* sia stato il primo lavoro del De Sanctis nella capitale piemontese, quasi sintesi, nella quale egli cercasse di stringere in unità tutto il suo pensiero, per varie ragioni.

In primo luogo tra i critici che riposero l'essenza della poesia dantesca nell'allegoria vi si cita il Rosenkranz e lo Schlosser[1].

Ora, mentre il De Sanctis conosceva bene l'opera del primo per averne iniziato la traduzione nella prigione di Castel dell'Ovo e averne fatto pubblicare anche a Napoli i due primi volumi col titolo: *Manuale di una storia generale della poesia*; del secondo, se avesse scritto l'*Esposizione* sulla fine del 1853, o nel 1854, non poteva conoscere gli *Studi*, perché vennero pubblicati, in Germania, nel 1855. Nelle lezioni torinesi, infatti, del 1854-55 non cita lo Schlosser, e solo nel 1856, a Zurigo, dichiarava di conoscerne l'opera, che criticò severamente, per ribattere il giudizio del Vischer, che ne riteneva indispensabile la conoscenza, perché si potesse intendere Dante[2].

In secondo luogo nelle lezioni di Zurigo sul *Paradiso*, tenute nel semestre estivo del 1856-57, giudicava che nei versi: « Ciò che non muore e ciò che può morire » ecc. (52-63) del c. XIII Dante

---

[1] *Appendice*, p. 358.

[2] De Sanctis, *Lettere dall'esilio* citt., p. 59.

non avesse raggiunto la poesia, perché il contenuto rimaneva scientifico, non essendo messo in atto. Nell'*Esposizione*, invece, e nel cap. della *Storia della letteratura* sulla *Divina Commedia* li dichiara con felice analisi vera poesia. Poiché siamo, come è evidente, di fronte a uno svolgimento e approfondimento della meditazione e del gusto del grande critico, l'*Esposizione* dev'essere necessariamente posteriore alle lezioni di Zurigo. Ed invero parecchi passi di essa sono piú vicini a queste ultime e alla *Storia della letteratura* che alle lezioni di Torino. Giova inoltre considerare che, mentre il cap. sul *Subbietto della Divina Commedia* e quello sull'*Inferno* sono scheletrici e superficiali, quelli sul *Purgatorio* e sul *Paradiso* sono piú nutriti, piú ricchi di analisi, piú felici. Ciò fa pensare che il De Sanctis, scrivendo i primi due dopo gli ampi corsi torinesi, ripetuti e riassunti ancora a Zurigo, non si sentisse piú investito dal calore della ricerca e dell'entusiasmo, mentre nello scrivere i capitoli sul *Purgatorio* e sul *Paradiso*, dopo le lezioni di Zurigo, era ancora posseduto dal fervore e dall'appassionamento per la scoperta della natura della poesia nelle due ultime cantiche.

Infine dalla seguente dichiarazione che si legge nel capitolo sul *Purgatorio*:

> La natura di questo lavoro non mi consente che io entri in altri particolari, e giá ho detto anche troppo[1];

si desume che egli dové stendere l'*Esposizione* non per il bisogno di dare una sistemazione critica al suo pensiero, rinchiudendolo in una sintesi organica, ma per fornire a una poco esperta scolaresca un chiaro ed efficace sommario.

Al mio avviso circa il tempo della composizione di questa operetta si oppone, è vero, la dichiarazione del Laurini, che egli avrebbe dovuto ripulirla delle molte locuzioni arcaiche, le quali, rilevando un influsso ancor vivo del pensiero del Puoti, indurrebbero a riportarla ai primi mesi della dimora del De Sanctis a Torino; ma, nella impossibilitá di poter accertare la natura e il numero delle locuzioni arcaiche per la mancanza del manoscritto, non so quanto peso si possa dare all'affermazione del curatore,

[1] *Appendice*, p. 377.

devoto senza dubbio alla memoria del suo grande amico, ma filologo non molto prudente.

Recentemente il Romagnoli, accettando la data del Laurini, ha visto nell'*Esposizione* l'influenza ancor dominante dello Hegel, per il fatto che, come il filosofo di Stoccarda, anche il nostro si preoccupa ancora di muovere dall'idea per scendere alle forme [1]. Ma si potrebbe domandare quando mai il De Sanctis nella sua critica non mova dall'idea, per mostrare — e qui è la novità del suo metodo — come calasse nella situazione fino a rimanervi dimenticata. E se nell'esame dell'ultima cantica, sempre secondo il Romagnoli, l'autore rivela la volontá di « organare la visione poetica della *Commedia* entro un unitario concetto »[2], si potrebbe obiettare che questo fu il problema intorno al quale il De Sanctis si travagliò per tutta la vita. Per me l'*Esposizione* è un lavoro scolastico di non grande valore, almeno nei primi due capitoli, e l'ho raccolto nell'*Appendice* per una ragione di compiutezza.

***

Mi resta ora da dire qualche cosa sui criteri adottati nel pubblicare i testi delle lezioni.

Per quelle di Torino, pervenute nelle copie del Laurini e nelle bozze di stampa, ho seguite le prime, perché mi è parso che le seconde rappresentino piú il gusto personale del curatore. Per le altre, pervenute nei manoscritti che ora si conservano nella Bibl. Naz. di Napoli, li ho seguiti fedelmente, depurandoli solo degli errori evidenti e grossolani degli amanuensi, di cui ho dato giá dei saggi, e aggiungendo qualche parola necessaria in parentesi quadre. Ma lá dove il testo mi è parso guasto, o dubbio, ne dò qui appresso notizia, di volta in volta. Quando poi periodi, o brani, ricorrono integralmente nelle opere a stampa, mi sono conformato a queste, seguendo per la *Storia della letteratura italiana* l'ediz. del Croce e per i *Saggi critici* quella del Russo. Ho lasciato alle lezioni i titoli che portano nei manoscritti, ma sono poche; per le altre, come per tutte quelle di Zurigo, li ho desunti dal contenuto, chiudendoli in parentesi quadre.

Per la grafia, e le citazioni che s'incontrano cosí nelle lezioni

---

[1] *Lezioni e saggi su Dante*, citt , p. XXIV.

[2] *Op. cit.*, *ivi.*

torinesi, come in quelle di Zurigo (anche di queste ultime ho corretto gli errori evidenti[1]) ho seguito i criteri precisati dal Russo nella *Nota* ai *Saggi critici*.

Quando poi le citazioni dei versi della *Divina Commedia* sono nei manoscritti appena abbozzate, le ho completate, chiudendo in parentesi quadre le aggiunte, secondo il testo critico della «Società Dantesca Italiana» riveduto, col commento scartazziniano, dal Vandelli (Hoepli, 1929). Lo stesso testo ho seguito correggendo in questa *Nota* i versi, che si leggono alterati nei manoscritti o per fallo dei trascrittori, o per fallo della memoria del De Sanctis.

Perché infine il lettore possa rendersi conto di ciò che vi è di nuovo nelle lezioni e di ciò che è passato, piú o meno integralmente, nella *Storia della letteratura italiana* e nei *Saggi critici* del De Sanctis, indico qui appresso le pagine di queste opere nelle edizioni Laterza.

Quanto ai due frammenti di critica all'estetica hegeliana e a quella dello Schopenhauer, riportati in appendice, li ho rivisti sui mss. (Bibl. Naz. di Napoli, XVI. C. 36), correggendo alcune sviste, omissioni, o modificazioni del Croce, di cui dò notizia anche qui appresso, e restituendo l'interpunzione, dal Croce largamente mutata. Ma di queste ultime mutazioni non mi è parso necessario dare l'esemplificazione.

CORSI TENUTI A TORINO

LEZ. I. — Cfr. *St. d. lett. it.*, a cura del Croce, pp. 102, 103-4, e qualche frase a p. 169.

P. 3, r. 2. Sulle bozze di stampa il Laurini corresse e poi cancellò: «concepita»; e cosí alla r. 17, davanti a «coltello» aggiunse e poi cancellò: «minuto».

P. 5, r. 17. Nelle bozze manca: «vedono».

---

[1] Ess.: nella lez. IX sul *Purgatorio* (p. 278, r. 26): «un semplice eco»; nella lez. I sul *Paradiso* (p. 284, r. 1): «al che» per «il che»; nella lez. III (p. 288, r. 24): «dell'orologgio»; nella lez. V (p. 293. r. 9): «di bango in bango»; nella lez. IX (p. 300, r. 3): «oh sanguis»; nella lez. XII (p. 307, r. 10): «di poi» per «di pochi». Frequentissimo poi l'apostrofo dopo *un* maschile).

P. 8, r. 7. Il De Sanctis anche nella *Storia d. lett. it.* (I, p. 103) scrisse: « Niccolò III ». La svista è sfuggita a tutti gli editori, compreso il Croce. Si tratta di Niccolò II, che fu papa dal 1058 al 1061 ed ebbe a consigliere Ildebrando nella riforma della Chiesa, mentre Niccolò III è il papa Orsini (1277-80), messo da Dante tra i simoniaci.

Lez. II. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 169-70, 171, e *Saggi critici* citt., a cura del Russo, II, *Dell'argomento della D. C.*, pp. 88-89, 92, 93, 94, 95.

Lez. III. — L'ultima parte, cominciando dal periodo: « La vera unitá non è posta » ecc. (p. 20), corrisponde quasi alla lettera alle pp. 171-72 della *St. d. lett. it.*, I; cfr. pure la p. 175. Per altri brani cfr. *Saggi critici*, II, *Dell'argomento della D. C.*, pp. 96-7, 98-9.

P. 21, r. 25. Dopo: « tutta in ciascuna parte » sulle bozze di stampa il Laurini pose punto e virgola e aggiunse: « il lavoro poetico dev'essere un naturale dispiegarsi di quella e non un subbiettivo congiungimento ».

Lez. IV. È riassunta in pochi periodi della *St. d. lett. it.*, I, pp. 172-73.

P. 25, r. 24. Nelle bozze: « onde le due forme ».

P. 27, r. 9. Nelle bozze erroneamente: « nella sua piena infanzia ».

Ivi, r. 25. Nelle bozze e nella copia Laurini si legge: « mostra », ma il senso vuole, come ho corretto, « mostrò ».

Lez. V. — L'ultima parte dal periodo: « Il concetto del suo universo » ecc. (p. 33, r. 24) si legge con poche modificazioni nella *St. d. lett. it.*, I, pp. 173-75, e alcuni periodi ritornano nel frammento di *Critica dell'estetica hegeliana*.

P. 33, r. 2. Nelle bozze: « gli lampeggia dinanzi alla mente ».
Ivi, r. 10. Nelle bozze dopo « Silvia » compare: « Nerina ».

Lez. VI. — Cfr. per riecheggiamenti di concetti qui espressi la *St. d. lett. it.*, I, pp. 149, 158, 162, 164, 168.

P. 38, r. 20. Nella copia Laurini si legge: « non sia velata ». Ho soppresso il « non » che verrebbe a capovolgere il senso del-

l'espressione e del pensiero dantesco a proposito dei «versi strani».

Ivi, r. 24. È la canzone che Dante commenta nel II trattato del *Convivio*.

P. 39, r. 14. Nella copia Laurini erroneamente è detto: «la Fisica e la Matematica». Manca poi: «alla nona la Scienza morale» (*Convivio*, II, cap. XIV).

Ivi, r. 28. Nel testo dantesco, invece di: «molte giá furono che non saranno», si legge: «che ancor saranno» (*op. cit.*, cap. XIV).

Ivi, r. 35. Invece di: «la lettera» il testo dantesco dice: «della lettera» (*op. cit., ivi).*

P. 40, r. 16. È il commiato della canzone già citata.

Ivi, rr. 25-26. Il testo dantesco è parafrasato; quello integro suona cosí: «Se per ventura incontra che tu vadi lá dove persone siano, che dubitare ti paiano nella tua ragione» (*op. cit.*, cap. XII).

Ivi, r. 31. Invece di: «alla sua bellezza» il testo dantesco porta: «la sua bellezza» *(op. cit., ivi).*

Ivi, rr. 32-34. Invece di: «pertiene alla Grammatica» il testo dantesco ha: «appartiene alli grammatici», e cosí subito dopo sempre: «appartiene», e invece di: «alla Musica»: «ai musici».

P. 43, r. 2. Nella copia Laurini: «e sotto la penna gli esce una poesia». Ho corretto «poesia» in «persona».

Lez. VIII. — A cominciare dal capoverso (p. 51): «Ne' nostri giovani anni sentiamo tutti confusamente agitarsi dentro di noi» modificato in: «Chiamo poeta colui che sente confusamente agitarsi dentro di sé», tranne lievi mutazioni di forma e pochissimi periodi tralasciati, la lezione è uguale al saggio: *Carattere di Dante e sua utopia* (*Saggi critici* citt., II, pp. 101 sgg.) fino alle parole: «popule mi, quid feci tibi?» I periodi omessi nel saggio sono in questo volume a:

P. 51, dalla r. 28 fino alla r. 6 della p. 52; p. 52, dalla r. 8 alla r. 14; *ivi*, rr. 19-22 fino a: «ed è ragione perché»; *ivi*, rr. 30-36, da: «cosí piena di Beatrice» fino a: «ne' suoi imitatori»; p. 54, rr. 34-35; p. 55, rr. 4-5, da: «né ci ha latebra» fino a: «penetrato».

P. 58, r. 21. Il Laurini dopo la fine di questa lezione, nella copia che ne fece, aveva scritto, andando daccapo: «Prenderemo ad esempio Beatrice»; ma dopo cancellò.

Lez. IX. — È il saggio, come giá si è detto, che il Laurini pubblicò a parte col titolo: *Beatrice*.

P. 61, r. 27. Il Romagnoli (*Lezioni e saggi su Dante* citt., p. 132) corregge, forse a torto: «varietà storica» in «veritá storica», perché il De Sanctis intese dire: varietá degli eventi storici.

Lez. X. — È monca del principio; quello che avanza corrisponde alle pp. 106-8 del saggio cit.: *Carattere di Dante e sua utopia*, tranne i periodetti riportati a: p. 75, rr. 1-4 fino a: «Nella sua vita vi sono tre tempi»; p. 76, rr. 3-5 e 35-37. Dopo queste ultime righe il De Sanctis, allorché attendeva a Zurigo a comporre il libro su Dante, chiuse la lez. I (*ms.* XVI. C. 36) col notevole brano, che qui riporto, e che tralasciò nel saggio: *Carattere di Dante e sua utopia*, costituito appunto, in gran parte, da quella lezione:

Ma dal fin qui detto si può trarre giá una conseguenza importante. Non fu, non poteva essere un puro poeta, un semplice organo nato per suonare. Dante non è spinto all'arte solo dall'arte; ma dalla religione, dall'amore, dalla patria, dalla scienza; si accosta alla poesia, pieno di passioni e di preoccupazioni, con fini particolari. Non s'innamora delle belle forme, ma dell'idea, e perché ci crede, perché ci si appassiona, quella gli comparisce bella. Nel suo entusiasmo, nella sua ispirazione ci entra l'amore dell'arte; ma insieme ci entrano molte passioni e molti interessi. Può essere un bene e può essere un male. Se in lui fu bene o male, lo vedremo a suo luogo; per ora questo è il fatto.

Lez. XI. — Corrisponde anch'essa, tranne piccoli spostamenti o aggiunte, alle pp. 108-9 del saggio cit.: *Carattere di Dante e sua utopia*, e forse doveva proseguire come questo prosegue. Aggiunte: p. 77, rr. 8-10 e 19-24, fino alla r. 2 della p. 78.

Ho chiuso tra virgolette la fine del periodo che manca nel foglietto autografo delle carte XVI. A. 72, e che ho riportato dal saggio cit.

Lez. XIII. — Di questa solo il principio è rifuso nella *St. d. lett. it.*, I, pp. 177-78.

Lez. XIV. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 178-81.

P. 93, r. 13. Nel *ms.* XVI. A. 72 si legge, per evidente distrazione dell'amanuense, o del De Sanctis: «in bocca di Ciacco».

P. 94, r. 7. Da qui alla fine della pagina il brano fu ripetuto quasi integralmente dal De Sanctis nella lezione su Pier della Vigna, che fu la prima del corso del 1855 (cfr. *Saggi critici* citt., I, pp. 118-19).

Lez. XV. — cfr. *St. d. lett. it.*, I, 181-82 e 190.

Lez. XVI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 180, 182-83, 190, 199.
P. 103, rr. 20-24 e 27-29: sono la ripetizione delle rr. 30-35 della lez. III, p. 22.

Lez. XVII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 184, 185, 190, 196.
P. 113, r. 32. Nella copia Laurini, che sola ci conserva questa prima parte della lezione, le parole: « su coniando in mezzo » non hanno significato. Ho sostituito: « tirando in mezzo ».
P. 116, r. 21. Nel *ms.* XVI. A. 72 si legge: « susurrandoci a noi ».

Lez. XVIII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 186-7.
P. 124, r. 24. Nel *ms. cit.* si legge: « reale o simbolico »; ma è evidente che si debba correggere: « reale e simbolico ».
P. 126, r. 12. Erroneamente nel *ms. cit.*: « fino alla lacrima ».

Lez. XIX. — Cfr. *St. d. lett. it*., I, pp. 182-83.
P. 127, rr. 1-12. Lo stesso brano, quasi integralmente, è a p. 12, rr. 32-36 e a p. 13, rr. 1-13.
P. 128, rr. 16-17. Nel *ms. cit.*: « espresso in un modo generale anch'esso un grido ». Ho messo due punti dopo « anch'esso », anziché congiungerlo con « un grido ».
Ivi, r. 20. Ho corretto: « leggendo » del *ms. cit.* in « Leggete ».
P. 131, r. 11. Ho corretto: « Roberti » del *ms. cit.* in « Brunetti ».
P. 132, r. 14. « Questi tre elementi »; ma non s'intende quali siano.
P. 134, rr. 28-29. Nel *ms. cit.*: « nel fuoco purgante ». Ho corretto: « col digiuno ».

Lez. XX. — Vi è giá *qui* il nucleo principale del famoso saggio su Francesca (*Saggi critici* citt., II, pp. 240 sgg.)
P. 143, r. 2. Nel *ms. cit.*: « Il genio che qui ». Ho soppresso « qui ».

Lezz. XXI-XXII. — Il De Sanctis fuse queste due lezioni nel saggio su Farinata (*Saggi critici* citt., II, pp. 281 sgg.).

P. 148-49. Per le impressioni del mondo greco-romano su Dante e per la poesia del limbo cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 179-80.

P. 154, r. 22. Il brano che comincia con questa riga fino alle ultime parole della lezione: « di Monte aperto succede il salvatore di Firenze » (p. 158) manca nel *ms. cit.* per la perdita dei fogli, ma si trova nella copia del Laurini in mio possesso.

Ivi, r. 32. Tenendo presente il saggio cit. ho corretto: « si concretano » della copia Laurini in: « si comentano ».

P. 157, r. 2. Cosí leggeva il verso il De Sanctis (v. *Saggi critici* citt., II, p. 305).

P. 159, r. 14. Il brano che qui comincia fino a: « Popule mi, quid feci tibi » (r. 13 della p. 160) è ripetizione quasi alla lettera della p. 55 dalla r. 29 fino alla r. 17 della p. 56.

P. 160, r. 19. Nel *ms. cit.* il testo è errato: « facendo entrare l'un racconto nell'altro a cogliere ».

P. 161, r. 4. *Ms. cit.*: « entrando », in luogo di: « entrato » o « entrante ».

P. 164, r. 28. *Ms. cit.*: « In Guido Cavalcanti »; distrazione del De Sanctis per « Cavalcante Cavalcanti », che si ripete anche nell'*Esposizione critica della D. C.* (pp. 362, 364, 366).

P. 165, rr. 34-35, e p. 166, rr. 1-10. Nel *ms. cit.*, dopo: « quando sono fatti a disegno » è avvenuta una confusione per spostamento di osservazioni. Ecco il brano:

La vide e la conobbe e restò senza
E vita e moto...

dove la voce si concentra sopra quel « restò »; e quella pausa rappresenta dinanzi all'animo l'immobilità in cui rimane Tancredi nel riconoscere Clorinda. E parimenti « di subito drizzato gridò », quell'« ò » risuona alcun tempo all'orecchio ed imita in certo modo la corda musicale, la quale, emesso il suo suono e non tocca più dalla mano, seguita il suo tintinnio finché affievolendosi non si estingue ».

Ho corretto come trovo nella copia Laurini.

P. 168 r. 18. Il Romagnoli (*op. cit.*, p. 236), invece di « cavare » legge nel *ms. cit.* « uscire ».

Lez. XXIV. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 188-90.

P. 177, r. 13. Nel *ms.* XVI. C. 49 dopo: « idropici » ho soppresso la parola: « dovuti », che non ha senso.

Lez. XXV. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 191-94.

P. 181, r. 19. Il *ms. cit.* ha: « e di nazionale ». La correzione in « originale » è del Torraca, che, come si è detto, pubblicò questa lezione nel 1917. Il Romagnoli (*op. cit.*, p. 268) lascia « nazionale », perché pensa che il De Sanctis accenni « al concetto di 'poesia nazionale' nata la prima volta in Grecia secondo la critica romantica di F. Schlegel ». Ma nel 1855 non poteva dirsi che il nostro teatro non avesse nulla di nazionale.

Ivi, r. 35. *Ms. cit.*: « il pubblico è distratto ». Il Torraca corresse: « il pubblico essendo distratto »; il Romagnoli (*op. cit.*, p. 269) piú felicemente premette un semplice: « se ».

P. 182. r. 4. Il *ms. cit.* ha: « 18 »; giusta la correzione del Torraca in: « 13 ».

Ivi, r. 14. « Ulisse è un gran personaggio storico »: il Torraca soppresse « storico », ma l'aggettivo in senso lato può giustificarsi.

P. 184, rr. 32-33. Nel *ms. cit.*: « Come i topi e le ranocchie d'Omero e gli Dei ». La correzione è del Torraca.

P. 185, r. 1: « da una parte » è un'aggiunta del Torraca.

Ivi, rr. 9-10. *Ms. cit.*: « Questi caratteri senza coscienza sono i piú perfetti come una perfetta bellezza è quella che sgorga spontanea dalla mente dell'artista ». Il Torraca corresse: « Questi caratteri... sono i piú perfetti: una perfetta bellezza è quella, che sgorga... ».

Ivi, r. 22. Il Torraca o lesse male nel *ms. cit.*, o sostitui inopportunamente « insistere » a « imitare ».

Lez. XXVI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 194-96.

P. 190, rr. 31-32. Il testo del *ms. cit.* è errato: « glielo fa parere al di fuori a quello ».

P. 196, r. 22. *Ms. cit.* « il successo che succede ». Col confronto della *St. d. lett. it.* (I, p. 195) ho corretto: « il riflesso che succede ».

P. 197, r. 6. Anche qui col confronto della *St. d. lett. it.* (I, p. 195) ho corretto: « brutto » del *ms. cit.* in: « brusco ».

Lez. XXVII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 196-97.

P. 207, r. 13. Non trovo che Orazio parli nella sua opera del-

l'odio che ispira; forse il De Sanctis, come pensa pure il Romagnoli (*op. cit.*, p. 293, n. 1) si riferisce al noto verso di Giovenale (*Sat.* I, 79): « Si natura negat, facit indignatio versum ».

Lez. XXVIII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 197-98.

P. 209, r. 21. *Ms. cit.*: « il pensiero, Narciso riconosca ». Ho aggiunto: « simile a » davanti a: « Narciso ».

P. 214, rr. 24-25. I due versi sono del Tasso, *Gerusalemme liberata*, c. XVI, ott. 15, ma il primo non è completo: « Né, perché faccia in dietro april ritorno ».

P. 215, r. 3. È il v. 30 della romanza del Berchet: « Giulia ».

Ivi, r. 21. Il *ms. cit.* è guasto: « risveglia in Dante l'immagine ideale del papato le simboli che chiama ». Ho corretto: « con le simboliche chiavi »; il Romagnoli (*op. cit.*, p. 301): « le simboliche chiavi ».

P. 216, r. 2. *Ms. cit.*: « come chiamando ». Ho sostituito: « o come quando chiama ».

Lez. XXIX. — Cfr. per alcuni dei primi brani la *St. d. lett. it.*, I, pp. 198-99, e per il resto il saggio su Ugolino (*Saggi critici* citt., III, pp. 24 sgg.).

P. 218, rr. 21-22. Il De Sanctis, citando a mente, così riferì i due versi anche nel saggio cit. (*ivi*, p. 25), mentre il testo esatto è:

> cui minaccia
> Giove dal cielo ancora, quando tuona.
> (*Inf.*, XXXI, 44-45).

P. 227, rr. 21 e 22. « Tre giorni », invece di « due », si legge, per distrazione del De Sanctis, nel *ms. cit.* e nel saggio (*ivi*, p. 41),

P. 228, rr. 16-17. Nel *ms. cit.* il testo è guasto: « e ripetersi questa scena ogni volta! e vedersi di cascar dinnanzi ad uno ad uno ».

Lez. XXX. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 202-204, 208, 211, 212.

P. 229, rr. 14-15. Nel *ms. cit.*, quasi certamente errato, si legge: « maggior capitano di Cesare e Napoleone ».

P. 230, r. 14. *Ms. cit.*: « mi ponete a tanto ». La correzione: « accanto » è del Romagnoli (*op. cit.*, p. 315).

P. 232, rr. 8-9. *Ms. cit.*: « Nell'inferno elleno hanno un corpo ed è ingannato, in cui *si manifestano* ». La *correzione*: « ed è inganno » è del Romagnoli (*op. cit.*, p. 317).

Ivi, r. 12. *Ms. cit.*: « sulle pareti del *purgatorio* ». *Ho soppresso* la ripetizione: « del purgatorio ».

P. 233, r. 27. *Ms. cit.*: « ed il poeta con *tanto affetto nella* confessione di Dante ». Ho mutato: « nella sua confessione ».

Lez. XXXI. — Cfr. per Catone *St. d. lett. it.*, I, pp. 201-3, e per Belacqua la *Critica* del Croce, 1912 (a. X), fasc. IV, pp. 312-15. V. osservazioni a p. 428.

Lez. XXXII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 203-5, 206.

P. 245, r. 13. La lezione esatta del verso è: « Forse qual diede ad Eva il cibo amaro » (*Purg.*, VIII, 99).

P. 246, r. 17. Nel *ms. cit.*, inesattamente: « per condannarle e giudicarle ». Per l'inversione cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 203.

Ivi, r. 22. Erroneamente nel *ms. cit.* si legge: « speranza » in luogo di « rimembranza ».

Lez. XXXIII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 204-5.

P. 256, r. 33. Nel *ms. cit.* dopo: « il corpo » vi è un: « cioè a dire » superfluo.

Lez. XXXIV. — *Di questa nella St. d. lett. it.* vi sono soltanto echi qua e lá.

P. 259, r. 21. Invece *di*: « *biblici* » *nel ms. cit.* si legge: « Regii ».

P. 263, r. 17. La lezione esatta del verso è: « *Quindi* parliamo e quindi ridiam noi » (*Purg.*, XXV, 103).

RIASSUNTI DELLE LEZIONI TENUTE A ZURIGO

Purgatorio.

Lez. VI. — Cfr. per il giudizio sull'invettiva contro le discordie italiane *St. d. lett. it.*, I, p. 221.

P. 270, rr. 2-3. La lezione esatta dei primi due versi è:

> Orribil furon li peccati miei,
> Ma la bontá *infinita* ha sí gran braccia
>
> (*Purg.*, III, 121-22)

Lez. VII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 207, 208-09.

P. 272, r. 24. Invece di: « forse » la lezione dantesca è: « assai ».

P. 273, r. 25. Nel *ms. Frizzoni* erroneamente: « Adriano IV ».

Ivi, r. 34. Il verso esatto è: « Biondo era e bello e di gentile aspetto » (*Purg.*, III, 107).

Lez. VIII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 211, 212, 214.

Lez. IX. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 214-15.

P. 277, r, 32. Nel *ms. Frizzoni*; « Niccolò IV ».

Lez. X. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 215.

Lez. XI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 216-17.

Paradiso.

Lez. I. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 223.

Lez. II. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 224.

P. 286, rr. 16-18. La lezione esatta della terzina è:

> Tu hai l'udir mortal siccome il viso,
> Rispose a me, onde qui non si canta
> Per quel che Beatrice non ha riso
>
> (*Par.*, XXI, 61-63).

Lez. III. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 227.

P. 288, r. 29. Nel *ms. Frizzoni*: « dell'altro » invece di: « dell'altra ».

P. 289, r. 2. La lezione esatta è: « nel suo volto » (*Par.*, XXVII, 105).

Lez. IV. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 229-30.

Lez. V. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 222-23 e 231.

P. 291, r. 3. Il De Sanctis vorrebbe riferirsi al c. XXVII, 31-36, ma ha fatto confusione col c. XVIII, 64-67.

Ivi, r. 16. Lezione esatta: « E come » (*Par.*, XVIII, 58).

P. 292, r. 9. Lezione esatta: « Qual » (*Par.*, XXXII, 103).

Ivi, rr. 26-29. « Da 'aequam' sino a: 'Il santo' il *ms.* è di mano del De Sanctis » (*Romagnoli, op. cit., p. 494, n. 2*).

Lez. VI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 232 e 234.

Lez. VII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 234.

P. 297, r. 7. Lezione esatta: « E come » (*Par.*, XXVII, 31).

Lez. VIII, p. 299, r. 12. Nel *ms. Frizzoni*: « che le ha dato ».

Lez. IX, X, XI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 235.

P. 302, rr. 24-25. È il passo famoso della *Gerusalemme liberata* (c. XV, ott. 20): « Giace l'alta Cartago » ecc.

P. 305, r. 17. Lezione esatta: « E s'io al ver son timido amico » (*Par.*, XVII, 118).

Lez. XII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, pp. 236-37.

Lez. XIII. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 238.

P. 308, r. 10. Il *ms. Frizzoni* ha per errore: Ciò che non nasce ».

Ivi, r. 34. Il *ms. Frizzoni* dice: « aggiungi la insufficiente concretezza del contenuto intelligenze spirituale ». Il Romagnoli (*op. cit., p. 510) sopprime:* « intelligenze »; non credo sia necessario.

Lez. XIV. — *Cfr. St. d. lett. it.*, I, p. 238.

Lez. XV. — Cfr. St. d. lett. it., I, pp. 239-40.

P. 314, r. 29. Lezione esatta: « Io che al divino dall'umano » (*Par.*, XXXI, 37).

P. 315, r. 25. Lezione esatta: « Però ch'io sono » (*Par.*, XXXI, 102).

Lez. XVI. — Cfr. *St. d. lett. it.*, I, *pp. 241-42.*

P. 317, r. 24. Lezione esatta: « Ti porgo » (*Par.*, XXXIII, 30).

Lez. XVII. Cfr. *St. d. lett. it.*, I, p. 242.

P. 318, r. 14. Lezione esatta: « che d'un fante » (*Par.*, XXXIII, 107).

APPENDICE

P. 327, r. 20. Nel *ms.* XVI. C. 49 erroneamente si legge: «Giustizia» invece di: «Superbia».

P. 330, r. 21. Nel *ms. cit.* «sette» è segnato col numero arabo in modo che sembra un «due»; ma «due» non può essere, sia perché dopo si dice: «togliendo l'una forma da una e l'altra da *un'altra*» sia perché anche nella lez. XII, giuntaci in una copia del Laurini, si dice «sette» (v. avanti p. 79).

P. 336, r. 20. *Ms. Frizzoni*: «il brutto, e per tanta parte». Invece di: «e per», che non dá un senso soddisfacente, ho sostituito: «esser».

P. 338, rr. 1-5. Il Croce (*F. De Sanctis, pagine sparse* citt., p. 16) le tralasciò, cominciando: «Nel volgo è rimasa» ecc.

Ivi, r. 21: «mi si concederá ch'io»; Croce: «mi si consenta che io».

P. 339, r. 18: «il poeta dee esser filosofo»; Croce: «dee essere filosofo»; r. 21: «dee vivere con esso, anzi in essa; uccidere»; Croce: «dee vivere con esso: uccidere».

P. 340, r. 4: «poiché queste parole»; Croce: «perché queste parole»; r. 10: «Pur quando sull'orizzonte»; Croce: «Pure, quando nell'orizzonte»; r. 12: «non vuol piú» Croce: «non vuole piú»; r. 16: «sofista»; Croce: «sofistico»; r. 20: «de' due termini»; Croce: «dei due termini»; r. 21: «in cui l'idea stia»; Croce: «in cui l'idea sta»; r. 24: «d'individuo»; Croce: d'individui»; r. 29: «indestruttibile?»; Croce: «indistruttibile?».

P. 341, r. 5. Il De Sanctis dopo: «belle o brutte» aveva scritto, poi cancellò: «E non domanda, qual è l'idea nascosta sotto quelle forme, e se la è vera o falsa, importante o frivola, utile o nociva; non lo domanda e non ne ha bisogno, a lui basta che le sieno belle. Niente è assolutamente falso, o ignobile o frivolo; e se il poeta vede ciò come bello, gli è che in quel frivolo ci è l'importante, in quell'ignobile ci è nobiltá, in quel falso ci è il vero. Il bello inchiude certe condizioni, ed esclude certe altre; ma il poeta non dee analizzarlo, scoprire ciò che vi è supposto o implicito e trarnelo fuori, non dee sapere come nasce, e di che nasce; esiste per lui, quando è nato».

Ivi, r. 14: « sentimenti »; Croce: « movimenti »; rr. 17-18: « queste veritá, e, per accomodarle al sistema le altera »; Croce: « questa veritá, e, per accomodarla al sistema, l'altera »; rr. 18-19: « l'esistenza dell'infinito nel finito, come il suo spirito è il trasparire dell'infinito dal finito, cosí »; Croce: « l'esistenza dell'infinito nel finito, cosí »; r. 36: « non ci è ritegno »; Croce: « non vi è ritegno ».

P. 342, r. 4. Dopo il punto il De Sanctis scrisse, poi cancellò: « E come altrimenti, se l'essenza della poesia è per lui nell'idea, che abbia nella forma la sua espressione adeguata? ».

Ivi, r. 30: « ed ha rappresentato »; Croce: « e ha rappresentato ».

P. 343, r. 8. Dopo: « Ma » seguiva: « se il poeta ed il critico potessero parlarsi, nascerebbe un dialogo curioso »; poi fu cancellato.

Ivi, r. 8: « non è piú quella »; Croce: « Non è piú quella »; r. 11: « Me l'attendevo »; Croce: « Me l'attendea »; r. 14: « rappresentata »; Croce: « Rappresentato »; rr. 18-19: « non dee dir bugie; e Goethe ha ben fatto a correggerti »; Croce: « non dee dir bugie »: manca il resto; rr. 22-23: « col domandarsi: qual è l'idea »; Croce: col dimandarsi: qual'è l'idea »; r. 28: « s'attiene »; Croce: « si attiene ».

P. 344, r. 1: « ciò che vi è »; Croce: « Ciò che v'è »; r. 7: « parlare »; Croce: « parlar »; rr. 12-13: « a ciò che è idea »; Croce: « e ciò che è idea »; r. 14: « Ora questo individuo »; Croce: « Questo individuo ».

P. 346, r. 15. Dopo: « a soccorrerlo » nel Croce manca: « tutto il suo essere apparisce qui come azione. Ciò che pensa o immagina o sente, rimane inespresso per lui e per gli altri, dico inespresso come pensiero, immagine, sentimento »; r. 20-21: « sia un filosofo, o un moralista o uno scultore, un poeta, uno storico »; Croce: « sia un filosofo, o uno storico »; rr. 34-35: « in modo che consuoni con una idea »; Croce: « in modo che componga, con una idea ».

P. 347, r. 5. Dopo: « trasparente » seguiva, poi fu cancellato: « la critica idealistica ha introdotto molti di questi modi di dire di un chiaroscuro misterioso ».

P. 348, r. 5; « corre appresso alla figura »; Croce: « corre appresso alla figlia » r. 36: « giugnere »; Croce: « giungere ».

P. 349, r. 9: « aggiungervi »; Croce: « aggiungere »; r. 23: « scuotendo »; Croce: « scotendo »; r. 24: « ti disincanta »; Croce: « ti disinganna »; r. 32: « da' genitori »; Croce: « dai genitori ».

P. 350, r. 21. Dopo: « sopravvive » seguiva, poi fu cancellato: « Ma il tempo con una mano distrugge, con l'altra crea: questo l'assiduo lavoro delle umane generazioni ».

Ivi, r. 23: « i grandi individui, storici, poetici »; Croce: « i grandi individui, storici e poetici »; r. 28: « da' posteri »; Croce: « dai posteri »; r. 34: « dottrinarii »; Croce: « dottrinari ».

P. 351, r. 4: « di un ordine »; Croce: « di ordine »; r. 17-18: « nella macerazione del corpo, digiuni, cilicii »; Croce: » nella macerazione del corpo, con digiuni, cilici ».

P. 352. Il Croce (*Pagine sparse* citt., p. 32) omise questo brano fino a p. 352, r. 20: « cioè il semplice esemplare ».

P. 354, rr. 20-23. In luogo di queste righe prima il De Sanctis aveva scritto: « La forma tipica è un cotal po' artificiale e fredda, perché la persona è una mera copia, un prestanome, ed il lettore passa immediatamente all'esemplare cui corrisponde: il che scema l'interesse e scopre l'artificio ».

Ivi, r. 31: « non puoi neppure piú dire »; Croce: « e non puoi piú neppure dire ».

P. 355, r. 4: « che è a dire come »; Croce: « che è a dir come »; r. 8: « e rimane »; Croce: « rimane »; r. 26: « nella generalità »; Croce: « della generalità ».

P. 356, r. 2: « eppur questo »; Croce: « eppure questo »; r. 3: il brano da: « Il permanente si scioglie » (p. 353, r. 23) fino a: « poesia monumentale », come notò il Croce (*op. cit.*, p. 34), è, con qualche variante, ripetizione del brano riportato nella *Critica dell'estetica hegeliana*, p. 341, rr. 23-25, e p. 342, rr. 1-4.

P. 364, r. 27, p. 364, r. 33 e p. 366, rr. 1 e 3. Nell'*ed. Laurini* (pp. 19, 22, 24) costantemente si legge: « Guido » in luogo di: « Cavalcante ».

P. 366, r. 12. Lezione esatta: « è bassa voglia » (*Inf.*, XXX, 148).

P. 374, rr. 4-9. Nell'*ed. Laurini* (p. 37) le due terzine (*Purg.*, XVIII, 28-33) sono invertite.

P. 377, r. 6. Lezione esatta: « che qui è l'uom felice » (*Purg.*, XXX, 75).

Ivi, r. 19. Lezione esatta: « i trassi all'erba » (*Purg.*, XXX, 77).

P. 379, r. 3. Nell'*ed. Laurini* (p. 44), per evidente errore tipografico, si legge: « contenute ».

P. 382, r. 34. Lezione esatta: « Tosto ch'io uscii fuor » (*Purg.*, I, 17).

P. 384, r. 8. Nell'*ed. Laurini* (p. 51) il v. 75 del c. VII del *Purg.*, è storpiato: «fresco smeraldo allorché si fiacca». Invece di: «allora che» la lezione esatta è: «in l'ora che».

P. 389, r. 16. Nell'*ed. Laurini* (p. 63): «si è voluto».

P. 394, r. 35. Nell'*ed. Laurini* (p. 71): «rimasta fantasia».

P. 395, r. 2 Lezione esatta: «che dietro la memoria non può ire» (*Par.*, I, 9).

P. 402, r. 24). Nell'*ed. Laurini* (p. 82), in luogo di: «chi pesca per lo vero» (*Par.*, XIII, 123), forse per menda tipografica: «chi pensa per lo vero».

P. 403, r. 4. La «filippica egregia per forza comica e bile poetica» non è contenuta nei versi che si riportano (82-87), ma in quelli che seguono (pp. 88-126).

P. 409, r. 13. Lezione esatta: «Non è pileggio» (*Par.*, XXIII, 67).

INDICE DEI NOMI

INDICE

PRIMO CORSO TENUTO A TORINO NEL 1854.

SECONDO CORSO TENUTO A TORINO NEL 1855.

DAI RIASSUNTI DELLE LEZIONI TENUTE A ZURIGO NEL 1856-57.

Il paradiso:

APPENDICE